

METODO COMPLETO



REVISADO CUIDADOSAMENTE POR EL MAESTRO

GUSTAVO E. CAMPA

EDICION ORIGINAL

PRIMERA PARTE

Propiedad de los Editores. - Depositado conforme a la Ley para todos los países

PRIMERA PARTE.

CONOCIMIENTOS PRELIMINARES.

MÚSICA es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo.

Todos los caracteres y señales que sirven para la música corresponden á una de estas dos cosas: á la 1ª que es el *sonido*, pertenecen las *claves*, *signos*, *sostenidos*, *bemoles*, *be-quadros*, las letras *p* (piano) *f* (forte) y otras varias palabras, que puestas debajo ó encima de los signos, modifican su sonido. En fin, al sonido corresponde todo lo que á este afecta, haciéndolo ya grave ó agudo, ya fuerte ó débil.

Al *tiempo* pertenecen los *aires*, *compases*, *figuras*, *puntillos*, *silencios*, *puntos de reposo* y *formatas*, (llamados *calderones*) las palabras *acelerando*, *ritardando* y otras varias, que puestas debajo ó encima de las figuras, modifican su valor. En fin al *tiempo* corresponde todo lo que á este afecta, haciéndolo rápido ó pausado.

Todos estos caracteres se colocan en el *PENTAGRAMA*, que es el conjunto de cinco líneas y cuatro espacios, á lo cual se da vulgarmente el nombre de *pauta* ó *pautado*. Véase.


1ª línea	4º espacio
2ª línea	3º espacio
3ª línea	2º espacio
4ª línea	1º espacio
5ª línea	

El arte musical se divide en varios ramos, siendo el fundamento de todos ellos el *solfeo*. Esta palabra proviene de los signos *sol* y *fa*, como la *salmización* que se llamaba antiguamente, derivaba de *sol* y *mi*. *Solfeo* es, pues, el arte de bien medir y entonar, dando á cada signo su propio nombre.

NOTA. Sin más que esta idea general de la música, pasará el Maestro á explicar al discípulo la primera lección de solfeo, que es la *escala*; y como en ella solo se hallan signos, clave de sol, compases binario y figuras redondas, lo deberá hacer del modo siguiente.

DE LO QUE PERTENECE AL SONIDO, QUE ES LA CLAVE Y LOS SIGNOS.

LOS SIGNOS son los que denotan lo agudo ó grave de los sonidos, según su colocación en el pentagrama: ellos son siete, y sus nombres son *DO*, *RE*, *MI*, *FA*, *SOL*, *LA*, *SI*, que multiplicados hacia arriba y hacia abajo, forman todos los sonidos que producen las voces é instrumentos.

Como los signos no tienen una misma colocación en el pentagrama, es necesario determinar por medio de un señal que se pone al principio, y que se llama *clave*: de consiguiente, *CLAVE* es la que fija la colocación que se da á los signos en el pentagrama. Son varias las claves que hay: la 1ª es la de *Sol*, que se coloca en la 2ª línea. Véase . Determinado por esta clave que el signo *sol* se colocó en la 2ª línea, es fácil conocer el lugar que ocupan los demás:

Como los signos multiplicados hacia arriba y hacia abajo no caben dentro de los límites del pentágono, se les coloca también en líneas y espacios adicionales. Véase el ejemplo siguiente con el cual se comprenderá bien la *clave, signos, pentágono y líneas adicionales*.



DE LO QUE PERTENECE AL TIEMPO, QUE ES EL COMPAS Y FIGURAS.

COMPAS es una pequeña porción de tiempo, dividida en 2, 3 ó 4 partes, que sirve para medir el valor de las figuras. Se denota con una señal colocada junto á la Clave. Hay varias especies de compases: el 1º es el compás de compasillo, que se escribe con un semicírculo así C ó así C .⁽¹⁾ Cuando se pone así C denota que se divide en dos partes, al cual llamamos *compasillo binario* ó simplemente *binario*.⁽²⁾ Cuando se escribe así C , significa que se divide en cuatro partes, el cual se llamaba *compasillo cuaternario*, y que hoy llamamos simplemente *compasillo*. Ahora se trata solamente del *binario*, que es el más fácil. Se divide en dos partes marcándose con dos movimientos de la mano, uno hacia abajo y otro hacia arriba que se llaman *dar* y *alzar*. De las dos partes en que se divide este compás, la 1ª se llama también *fuerte* la 2ª *débil*, por ser el efecto de aquella mucho más decisivo que el de esta.

FIGURA es la diferente forma que se da á las notas musicales para determinar su duración.

Téngase presente que se da el nombre de *nota* á la reunión de signo y figura que espresan el sonido y su valor. Hay varias especies de figuras: la 1ª es la *redonda*,⁽³⁾ que vale un compás entero.

Al fin de cada compás se pone una línea que atraviesa el pentágono, y se llama *línea divisoria*, que sirve para dividir ó separar los compases entre sí, véase .

Como cada redonda vale un compás, después de cada una de ellas hay una línea divisoria.

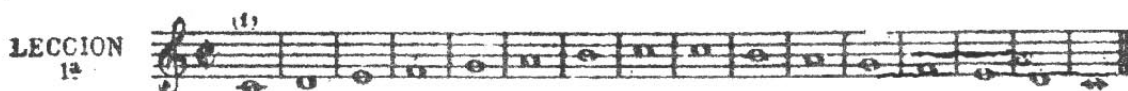
NOTA. Ahora el Maestro después que el discípulo comprenda bien la clave y los signos que contiene la lección según las definiciones y explicación que hemos dado, le enseñará á entonarla contando con el y cuidando que la afinación sea muy exacta luego pasará á explicar lo que respecta al tiempo, que es el compás y líneas divisorias, concluyendo por solfear la lección con compás. Este mismo orden debe observarse también con exactitud en las siguientes.


(1) El origen de escribirse el compasillo con un semicírculo así C ó C es por que los antiguos lo calificaron de imperfecto suponiendo que el ternario era únicamente perfecto, por lo cual lo designaban con un círculo completo, de este modo \bigcirc ó \bigcirc .

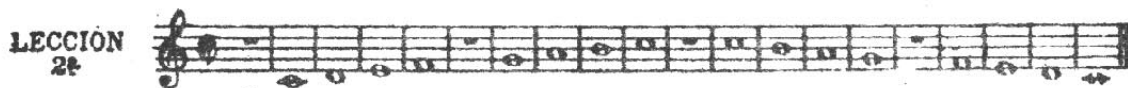
Téngase presente que cuantas notas se hallen al pie de las páginas no son sustanciales de consiguiente queda á la discreción del Maestro el hacer ó no uso de ellas para con los discípulos.


(2) Debe desterrarse la denominación de compás *mayor* la cual daban los antiguos únicamente al que escribían con dos redondas ó cuatro blancas en el compás, llamando *menor* ó *compasillo* al que no contenía más que una redonda ó dos blancas.

(3) He adoptado la denominación francesa respecto á las figuras, como la más clara, propia y sencilla. Es sumamente impropio y ridículo llamar *breves* y *semibreves* á las de mayor duración: estos nombres solo pueden tener lugar en la primitiva música de *sacristía*, escrita con *maxims* y *longas*, desterrada va enteramente.

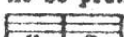


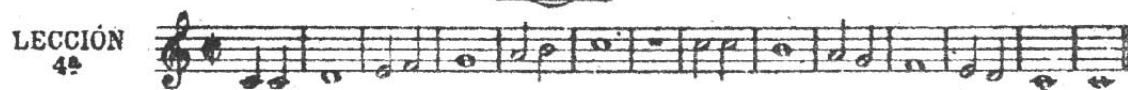
Todas las figuras tienen sus respectivos *silencios*:⁽²⁾ el de redonda, que como ella, tiene un compás de duración, se señala así,  y se coloca debajo de cualquiera de las cinco líneas.




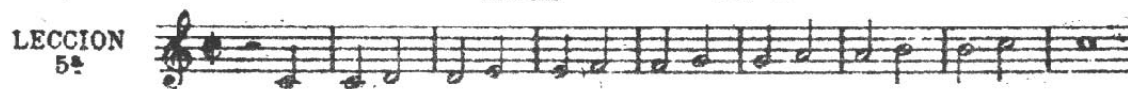
La figura que vale la mitad de una *redonda*, se llama *blanca*. Véase  Entrando en cada compás, y cada una de ellas vale una parte.



Cuando dos notas, que son de un mismo nombre y sonido, se hallan unidas por medio de una línea curva que se llama *ligadura*, no se pronuncia la 2ª sino que prolongándose la 1ª se reúne a esa el valor de aquella: véase 



El silencio de *blanca* se escribe así  y se coloca sobre cualquiera de las 5 líneas.



EMISION DE LA VOZ.⁽³⁾

No he querido complicar el estudio de las lecciones anteriores, enseñando al mismo tiempo la emisión de la voz. Ahora que el discípulo estará seguro en la perfecta afinación de la escala, conviene que aprenda a emitir los sonidos de su voz con toda pureza. Mi objeto, al dar algunos conocimientos en esta materia, no es otro sino el querer evitar los resultados funestos que se ven con frecuencia en muchos, que acostumbrados, mientras dura el estudio del *solfeo*, a emitir defectuosamente la voz, llegan casi a inutilizarse después para el estudio del *canto*.

(1) En las 20 lecciones primeras no está designado el *aire*: al principio debe ser muy despacio, y aun después no debe pasar de ser muy moderato.

(2) Los nombres de pausa, aspiración y suspiro son impropios, y no expresan su significado como la palabra silencio.

(3) Todas estas instrucciones acerca de la emisión podrán omitirse con aquellos discípulos de quienes no se pueda ni se deba esperar que se dediquen al canto.

Los defectos mas graves, perjudiciales y de mas trascendencia son los de emitir la voz *gutural* o *nasal*: á la 1ª llaman vulgarmente voz de *gola*, y á la 2ª *gangosa*.

Para combatir la 1ª ocasionada por hinchar la lengua por su base, oprimiendo la garganta,⁽¹⁾ es necesario hacer que el discípulo aplane bien la lengua en toda su estension, ahondándola por su base ó raíz.

Como la lengua es la que especialmente esta encargada de transformar la voz en vocales por medio de sus movimientos, es necesario que estos se hagan principalmente por los bordes de ella, ligeramente por medio, y de ningún modo por su base.

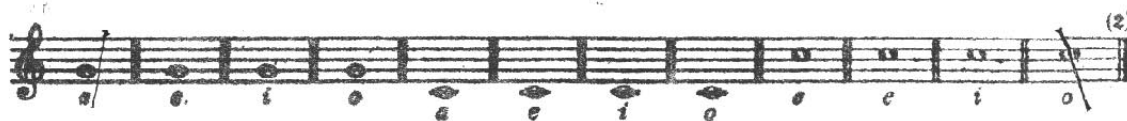
El defecto nasal es fácil de conocer y corregir al principio. Cuando la columna de aire sonoro va directamente á tomar su resonancia en los fosos ó agujeros nasales en lugar de dirigirse á la boca, resulta un sonido enteramente gangoso.

Cogiendo las narices con las yemas de los dedos, es como puede conocerse si la columna de aire, cuando sale de la garganta, se dirige hacia los fosos nasales ó hacia la boca: si la dirección es á esta, el sonido será puro; si es hacia las narices, será nasal, lo cual debe evitarse con cuidado. La posición de la boca es una de las cosas que más influyen en la emisión de la voz: el Maestro debe cuidar de que el discípulo ponga la boca de modo que la quijada, labio y dientes inferiores esten separados perpendicularmente de la quijada, labio y dientes superiores: los labios deben estar blandamente pegados á los dientes: la boca debe estar medianamente abierta, retirando sus costados en la forma que tienen en la sonrisa antes de llegar á ella. De este modo se abre la boca en justas proporciones, presenta además una forma agradable, y contribuye á la emisión pura de la voz.

Los defectos más comunes son abrir poco la boca, ó abrirla en forma ovalada, redondeando los labios, lo cual debe evitarse cuidadosamente.

Estos conocimientos, que por su claridad están al alcance de todos, bastan para el objeto que me propongo, que es prevenir los males que se siguen del descuido casi general que hay en esta materia.

Para poner en práctica todo lo dicho, el Maestro enseñará con viva voz al discípulo el siguiente ejercicio, observando escrupulosamente los preceptos dados, deteniéndose en cada lección hasta que el discípulo emita bien la voz, y pronuncie con correcta posición de boca.




El maestro podrá hacer solfear al discípulo, si cree necesario, algunas de las lecciones pasadas, especialmente la 1ª que es la escala, para que se asegure en la práctica, de la emisión, teniendo cuidado en las sucesivas de observar exactamente lo dicho: en ellas hallará señaladas las respiraciones con una *coma*, y cuidará de que el discípulo dé toda la duración debida á los sonidos, haciéndole tomar la respiración suficiente. También debe prohibirse al solfista todo esfuerzo violento, pues basta para el *solfeo* cantar á media voz.

(1) Digo *garganta* para que me entiendan todos; porque si usase de los nombres de *glotis* y *epiglottis* etc seria necesario otras explicaciones.

(2) No se hace uso de la *v* porque no la tienen los signos con cuyos nombres se *solfea*.

LECCIÓN 7ª 

La figura que vale la mitad de una blanca se llamavnegra. Véase  Entren 4 en cada compás, y cada una de ellas vale media parte.

LECCIÓN 8ª 



LECCIÓN 9ª 





LECCIÓN 10ª 



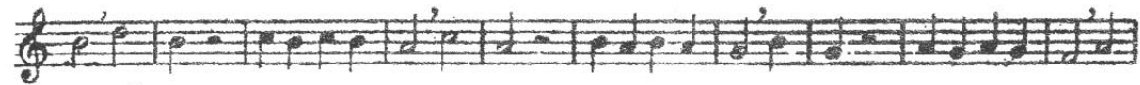


TERCERAS CON PREPARACIÓN.

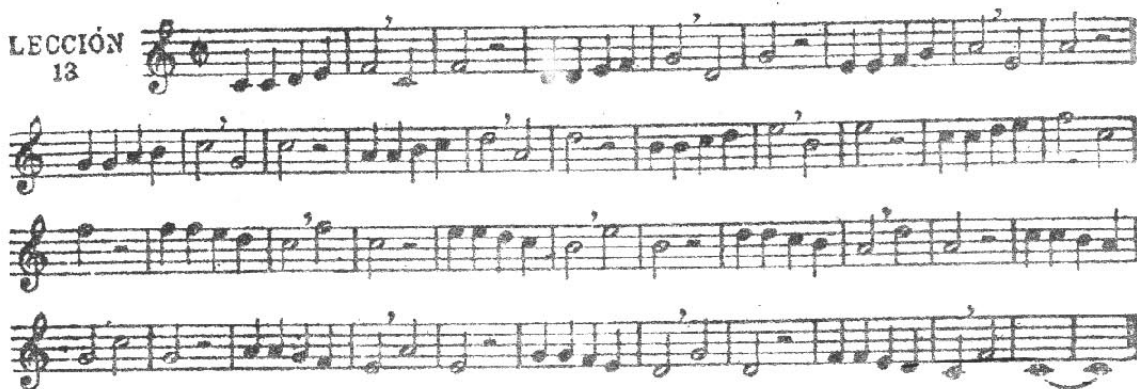
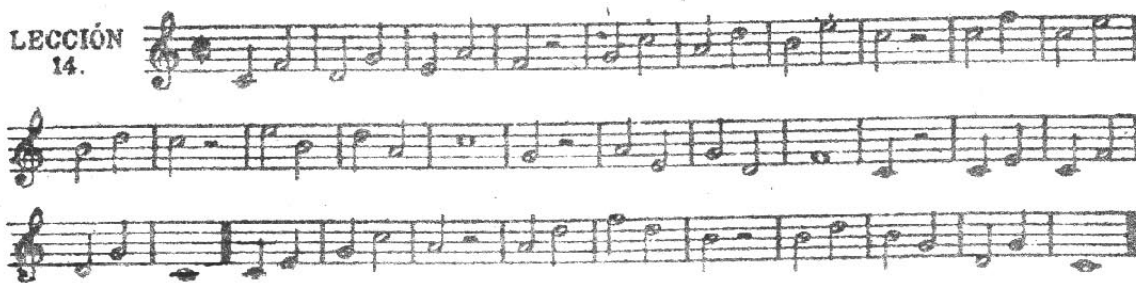
LECCIÓN 11ª 









*TERCERAS SIN PREPARACION.*LECCIÓN
12.*CUARTAS CON PREPARACIÓN.*LECCIÓN
13.*CUARTAS SIN PREPARACIÓN.*LECCIÓN
14.*QUINTAS CON PREPARACIÓN*LECCIÓN
15.

QUINTAS SIN PREPARACION.

LECCIÓN 16.

SESTAS CON PREPARACION.

LECCIÓN 17

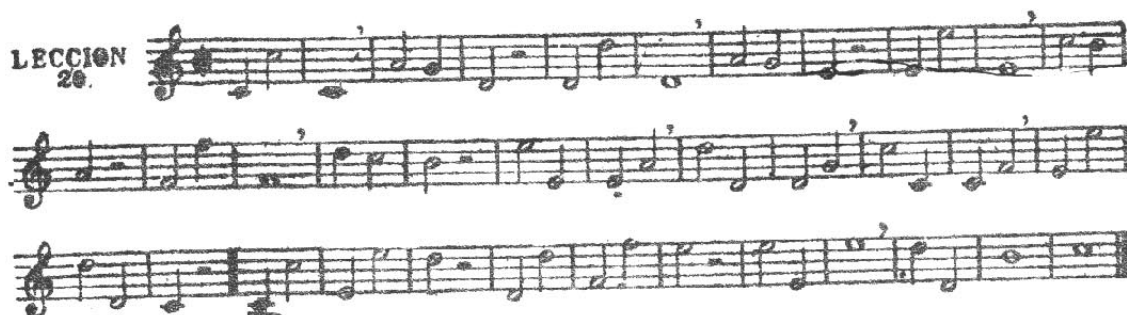
SESTAS SIN PREPARACION.

LECCIÓN 18.

OCTAVAS CON PREPARACION.

LECCIÓN 19.

OCTAVAS SIN PREPARACION.



Antes de pasar a la lección 21, conviene que el discípulo esté seguro en las entonaciones de los intervalos que hemos recorrido en las anteriores. Para adquirir esta seguridad el mejor medio es valerse de los ejercicios siguientes, haciéndolos practicar sin compás y sin acompañamiento. La práctica me ha demostrado, que de este modo se asegura el discípulo en las entonaciones mucho mejor que por medio de lecciones medidas. Advierto sin embargo, que si el Maestro ve, que el estudio de estos ejercicios se hace fastidioso al discípulo, podrá repararlos en trozos, asignando uno de ellos en cada una de las lecciones siguientes; pero de ningún modo deberá omitirlos por consideración alguna.

Nota De aquí en adelante podrá el discípulo estudiar por sí solo, observando las advertencias que acerca de ello tenemos hechas; añadiendo á ellas, que conviene que el Maestro, después de dar la lección del día, al asignar la siguiente, explique al discípulo todas las novedades que ella contiene respecto al tiempo y sonido, para que, comprendiéndolas bien, pueda estudiarla con aprovechamiento, y no perder el tiempo en balde.

Esta advertencia la hago solamente para aquellos Maestros que no tienen gran práctica en la enseñanza; porque los que la tengan, sin necesidad de este consejo, habrán practicado exactamente esto mismo.

EJERCICIOS.





DE LOS AIRES

AIRE es el que designa el grado de presteza o lentitud que debe llevar el compás. Se denota con una palabra italiana puesta al principio de una pieza o lección o en el discurso de ella.

Hay 4 aires principales, que son *Allegro* (aprisa), *Andante* (muy moderado), *Adagio* (despacio) y *Largo* (muy despacio). Las modificaciones que estos reciben se hallarán en el discurso de estos solfeos, y en la tabla que está al fin.

DEL COMPASILLO.

El compás de *compasillo*, con cuyo solo nombre entendemos hoy el *cuartenario*, se divide en 4 partes, se designa con esta señal  y se marca con 4 movimientos de la mano en esta forma : la 1ª y 3ª se llaman partes fuertes y la 2ª y 4ª débiles.⁽¹⁾ Entra el mismo número de figuras que en el compás *binario*; de consiguiente, la redonda vale un compás entero, que son 4 partes; la blanca medio, que son dos; y la negra un cuarto, que es una.


COMBINACIONES PROGRESIVAS DE ENTONACIONES Y FIGURAS.

LECCIÓN 21. *Andante.*⁽²⁾



(1) Las partes fuertes y débiles del compás, son en música lo que las sílabas acentuadas e inacentuadas en el lenguaje.

(2) Este *aire* no es tan despacio como muchos creen, sino un poco mas lento que el *Allegro Moderato* y nada mas: así lo entendieron los antiguos, y este es el significado de la palabra *Andante* derivado del verbo *andare* andar.

PUNTO DE REPOSO, vulgarmente **CALDERON**, es un semicírculo con un punto en medio, que colocada debajo ó encima de una nota ó silencio, sirve para interrumpir momentáneamente el discurso musical, suspendiendo el compás: véase  2)

Andante.

LECCION 22.



Andante.

LECCION 23.



Andante

LECCION 24.




2). También se le da el nombre italiano *Fermata* (detención); pero este, además de significar el punto de reposo, incluye el caso de ejecutar la voz ó instrumento algún paso *ad libitum*.

DEL PUNTILLO.

El **PUNTILLO** aumenta á la figura que lo tiene la mitad de su valor: se coloca a la derecha de la nota: una *redonda*, cuyo valor es un compás, vale uno y medio con puntillo: la *blanca*, cuyo valor es dos partes, vale tres con puntillo y así de las demás.

Andante.

LECCIÓN 25.

El silencio de *negra* se escribe así  y se coloca en cualquiera parte del pentágono.

Andante.

LECCIÓN 26

DE LA SINCOPA.

Llámanse **SONIDOS SINCOPADOS** á las notas que se dan á *contratiempo*. El resultado de las notas sincopadas es acentuar la parte *débil* del compás más que la *fuerte*; y como esto sea invertir el orden natural, se dice que son á *contratiempo*. Hay sincopas *largas*, *muy largas*, *breves* y *muy breves*. Se escriben de 3 modos: 1º por medio de ligaduras; 2º por medio de notas partidas; y 3º cortadas por medio de pausas.

De estas se tratará más adelante.

Sincopas por medio de ligaduras.

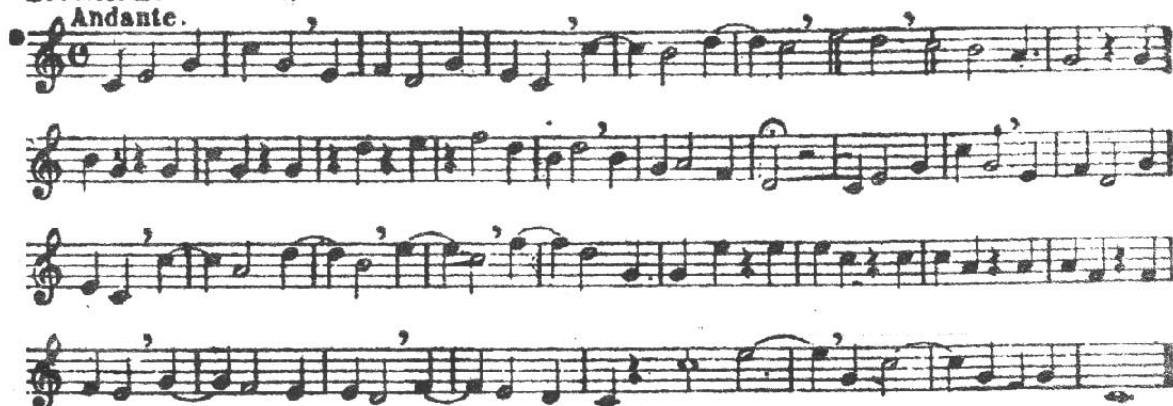
Muy largas Largas Breves Muy breves

Las mismas con notas partidas.

Las mismas cortadas por medio de pausas.

Lección 27.

Andante.



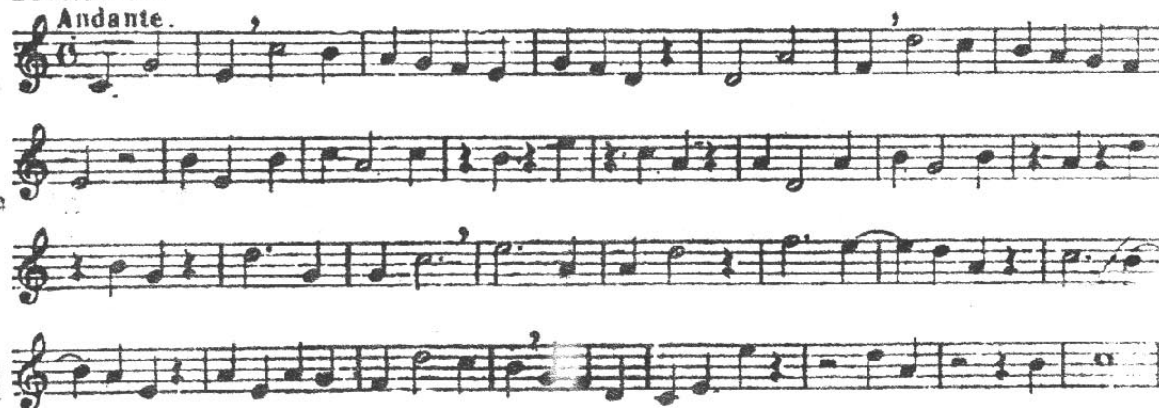
Lección 28.

Andante.



Lección 29.

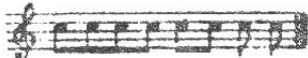
Andante.



NOTA.—Como conviene tanto que la progresión de las lecciones esté dispuesta de tal modo que el discípulo pueda comprender fácilmente lo que desconoce por lo que tiene ya conocido, pongo en adelante algunas lecciones de las pasadas reduciéndolas a figuras de menos valor. Si con todo esto el discípulo hallase dificultad en practicarlas, el Maestro podrá hacerle solfear antes la lección pasada de la que se ha hecho la reducción, midiéndola en compás binario; por ejemplo: siendo la lección 30 reducción de la lección 21, el Maestro si lo cree necesario, puede hacer solfear al discípulo la lección 21 en compás binario, antes de pasar a decir la 30 en compasillo, de este modo se facilita la medida de las nuevas figuras que vayan apareciendo; porque las negras tienen el mismo valor en compás binario que las corcheas en compasillo, guardando la misma proporción las demás figuras. Este mismo orden debe seguirse en todas las lecciones que son reducciones de otras, si las circunstancias del discípulo lo exigen.

DE LA CORCHEA.

CORCHEA es la figura que vale la mitad de una negra. En el compás de compásillo entran 8; en cada parte dos; y una sola vale media parte. Se escriben de dos modos: una por medio de una barrita, ó sueltas con un especie de corcheto (de lo cual toman el nombre), Véase



REDUCCION DE LA LECCIÓN 21.

LECCIÓN 30. Andante.

REDUCCION DE LA LECCIÓN 22.

LECCIÓN 31. Andante.

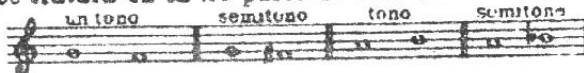
DE LOS INTERVALOS Y DE LAS ALTERACIONES.

INTERVALO es la distancia que hay de un sonido á otro. Hay intervalos conjuntos y disjuntos: los conjuntos, que son de los que tratamos ahora, son las distancias que hay de un sonido á otro inmediato, que constan de un *tono* vulgarmente punto ¹⁾ ó de medio tono, que es lo mismo que semitono: véanse los intervalos conjuntos que resultan de la escala:



¹⁾ El nombre de punto, dado á una nota cualquiera como igualmente al intervalo de un tono, viene de que hubo un tiempo en que se notaba la musica por medio de puntos.

Todos los intervallos de *tono* se pueden dividir en *dos semitonos* por medio de las alteraciones de los signos, que son 3; sostenido #¹⁾, bemol b y becuadro ♮ el *sostenido* altera al sonido que lo tiene de un *semitono* hacia arriba; el *bemol* lo haga de otro *semitono* hacia abajo, y el *becuadro* destruye el efecto del sostenido ó bemol que le precede. Las alteraciones se dividen en *propias y accidentales*. De las primeras se tratará en la 2ª parte de este método. Las accidentales son las que se colocan a la izquierda de las notas alterándolas. Véase



¹⁾ Algunos quieren que se llame sostenido y no sostenido porque dicen, que este no expresa con propiedad el significado de subir medio tono más; pero debe tenerse presente, que aquel proviniendo del verbo anticuado *sustener*, que hoy decimos *sostener*, tiene la misma impropiedad.

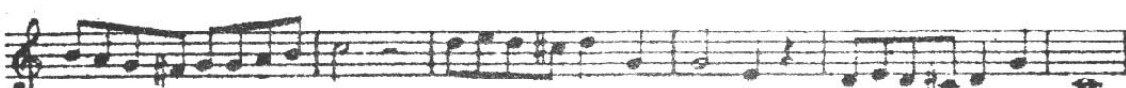
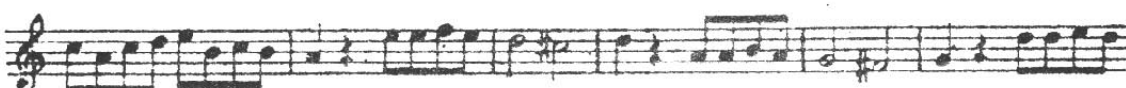
SOSTENIDO ACCIDENTAL EN FA PRECEDIDO DE SOL.

LECCIÓN 32. Andante.



SOSTENIDO EN DO PRECEDIDO DE RE.

LECCIÓN 33. Andante.



REDUCCION DE LA LECCIÓN 25.

NEGRAS CON PUTILLO.

La negra, cuyo valor es una parte, vale una y media con puntillo.

Andante.

LECCIÓN 34.

BEMOL EN SI Y SOSTENIDO EN SOL, PRECEDIDOS DE LA.

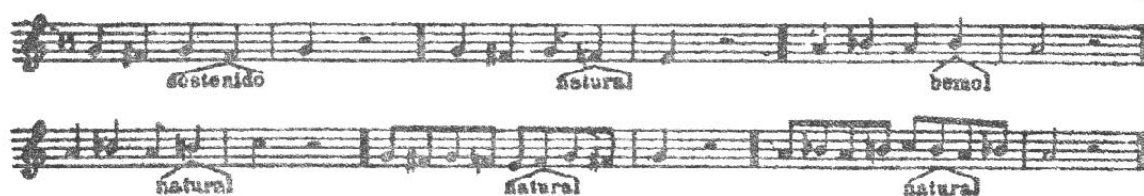
Andante.

LECCIÓN 35.

DEL BECUADRO.

Las alteraciones accidentales no solo sirven para alterar á los signos que las tienen, sino también á todos los de su mismo nombre, que están después de ellas dentro del mismo compás, de modo que si se quiere que un signo alterado con *bemol* o *sostenido* vuelva á ser natural dentro del mismo compás, es necesario ponerle un *becuadro* ¹⁾. Véase

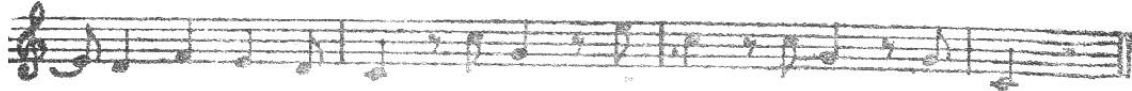
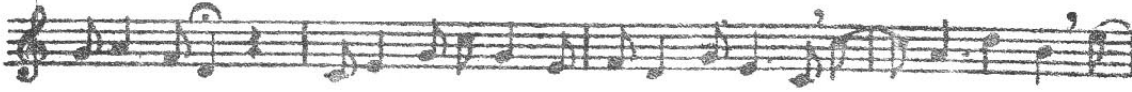
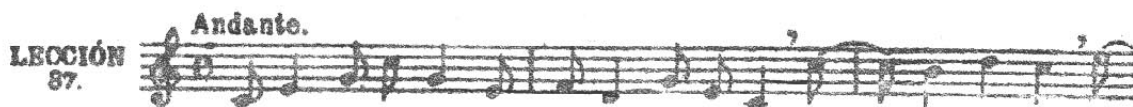
¹⁾ Las denominaciones de bemol y becuadro vienen de que los antiguos designaron á cada signo una letra del abecedario, cabiéndole al si la B: por esto al si b llamaban B mol, que quiere decir blando: y al si b B cuadro que quiere decir duro: suponiendo que este último (cosa verdaderamente extraña) hacia en el oído un efecto parecido al de un cuerpo cuadrado ó con esquinas sobre un plano como el de la mar.



El silencio de corchea se escribe así  y se coloca en cualquiera parte del pentágrama.

NOTA. Para facilitar al principio la ejecución del silencio de corchea, conviene que el discípulo aspire al tiempo de hacerla, cuando es en la 1ª mitad de una parte del compás.

SINCOPAS BREVES REDUCCIÓN DE LA LECCIÓN 27.



Cuando á la palabra *Allegro* (aprisa) sigue la de *Moderato* (moderado) designa que el *alro* del compás debe ser algo más aprisa que en el *Andante*, y más despacio que en el *Allegro*.

NOTA. Aunque el *alro* que se ponga a la cabeza de una lección deba ser aprisa, el discípulo, después de entonarla sin compás, deberá cantarla despacio al principio.

Allegro Moderato.

LECCIÓN 38

Nota. Como los 10ª bemoles accidentales en mi y en la suelen ser bastante difíciles á los principiantes, se advierte al Maestro, que conviene que el discípulo se detenga en la frase que encierran los compases 9 y 8 hasta que la entone perfectamente antes de pasar adelante. Como la frase siguiente á esta, que contiene la dificultad que se trata de vencer, tiene los mismos intervalos, queda vencida de este modo insensiblemente.

BEMOLES EN MI Y EN LA PRECEDIDOS EL 1º DE RE Y EL 2º DE SOL.

Allegro Moderato.

LECCIÓN 39.

DE LOS TRESILLOS.

TRESILLO es un grupo de tres notas que tienen el mismo valor que si fueran solas dos; comúnmente se pone un número 3 sobre ellos; y si son muchos seguidos, solo se pone sobre los 1^{os} de modo que, valiendo dos negras en compás binario y dos corcheas en compásillo una parte, un tresillo de ellas tiene el mismo valor, cabiendo a cada una de las tres, que componen dicho tresillo, un tercio de parte. Véase:



LECCIÓN 40. Allegro Moderato.

DEL COMPAS DE 2 POR 4.

Este compás denota, que de las 4 negras que entran en *Compasillo*, entran en él dos: tiene dos partes, que se marcan con dos movimientos de la mano, uno abajo y otro arriba, que se llaman dar y alzar; la 1^a parte es fuerte y la 2^a débil. Véase.



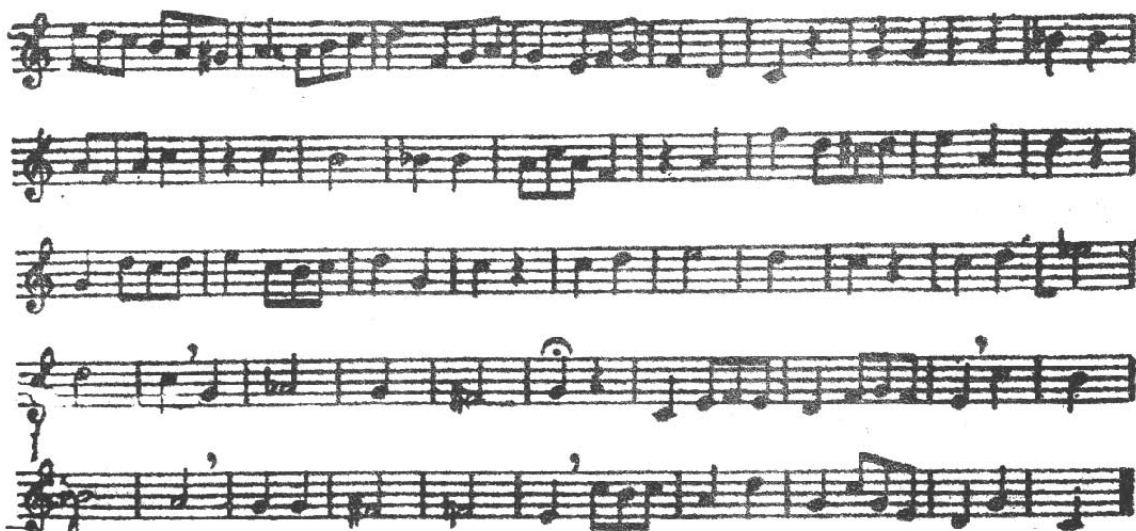
una blanca. 2 negras 4 corcheas

Nota. Téngase presente, que aunque las alteraciones solo afectan a los signos de un mismo nombre que están dentro del compás, sin embargo, cuando la última nota de un compás ha sido alterada y sigue la misma al principio del siguiente, se le pone comúnmente recuadro, si se quiere que sea natural, como se ve en los compases 11 y 14 de la siguiente lección.

**BEMOL EN SI Y SOSTENIDOS EN FA SEGUIDOS DE SUS RESPECTIVOS
SIGNOS NATURALES.**

LECCIÓN 41. Allegro Moderato.

²⁾ El tresillo, lo mismo que el seisillo, es un valor irregular en los compases compasillo, binario 2 por 4 y 2 por 4: pero los compositores hacen un uso (abuso podría llamarse en muchos casos) tan frecuente de él en dichos compases, que he creído necesario colocarlo aquí, y usarlo con frecuencia en las lecciones siguientes, para que el discípulo se vaya acostumbrando a esta irregularidad tan común en la práctica.



Los *tresillos* se componen algunas veces de un silencio y dos corcheas, Véase.



SOSTENIDOS EN SOL Y DO SEGUIDOS DE SUS RESPECTIVOS SIGNOS NATURALES.

Allegretto Moderato.

LECCIÓN
42.



La palabra *Andantino* designa un aire más lento que el *Andante*, del cual es diminutiva.

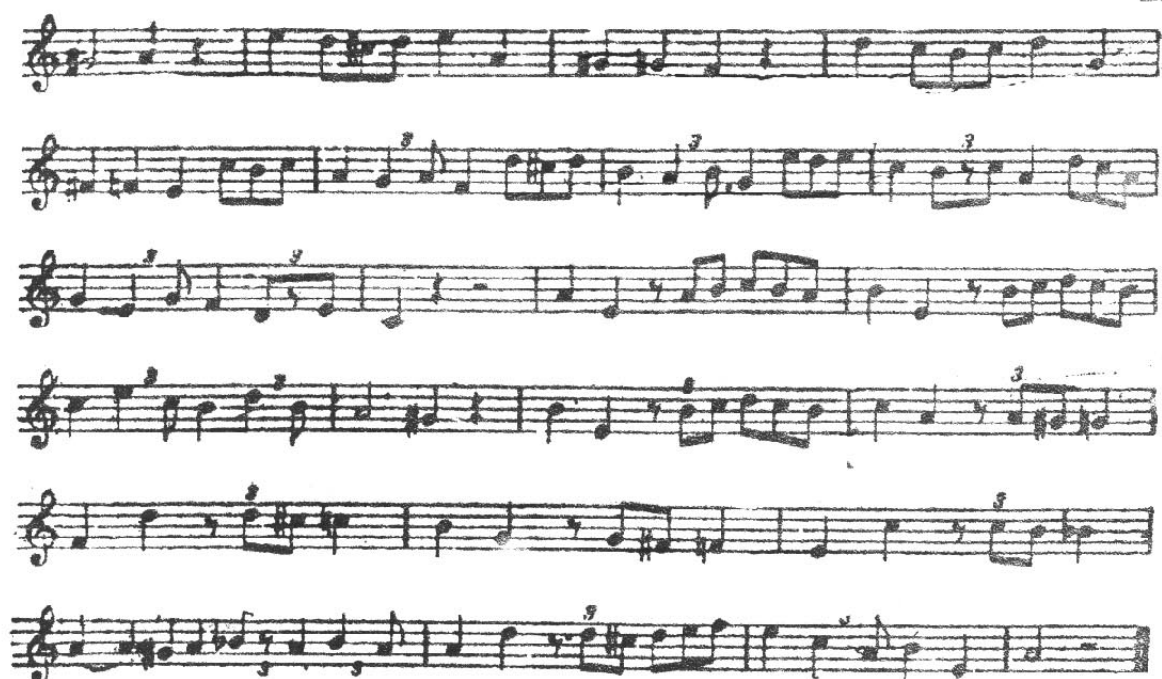
Nota. En la lección siguiente se encuentran algunos *tresillos* compuestos de una negra que vale dos tercios y una corchea. También se hallan otros con un silencio en medio de dos corcheas que juntos con él, forman *tresillo*.

Andantino.

LECCIÓN
43.



¹⁾ Será demasiado largo y fuera de propósito el rebatir aquí a los que defienden que el *Andantino* es más aprisa que el *Andante* hasta por ahora decir que entre este y el *Adagio* no hay otro aire medio como el *Andantino*.



DE LAS DOBLES CORCHEAS.

DOBLE CORCHEA es la figura que vale la mitad de una corchea; entran 4 en una parte de compasillo, y cada una vale la mitad de media parte. Se escriben de dos modos como las corcheas, unidas por medio de dos barras, o sueltas con un corchettino doble, del cual tenían su nombre. Véase.



REDUCCION DE LA LECCION 30.

LECCIÓN 44 *Andante.*

Si el Maestro quiere usar el antiguo nombre de semicorcheas debe explicar al discípulo, que dicho nombre no proviene de la forma de su figura sino de su valor que es el de media corchea.

La palabra *Allegretto*, diminutivo de *Allegro*, designa un aire igual al *Allegro Moderato* pero se distingue de este por el carácter de la música, que suele ser más sencillo y ligero.

BEMOLES Y SOSTENIDOS PRECEDIDOS
DE SUS RESPECTIVOS SIGNOS NATURALES.

LECCION
45.

Allegretto.



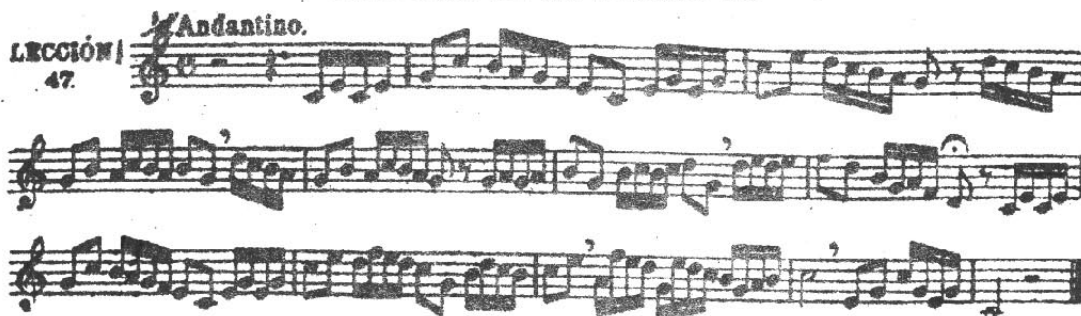
LECCIÓN
46.

Allegro moderato.



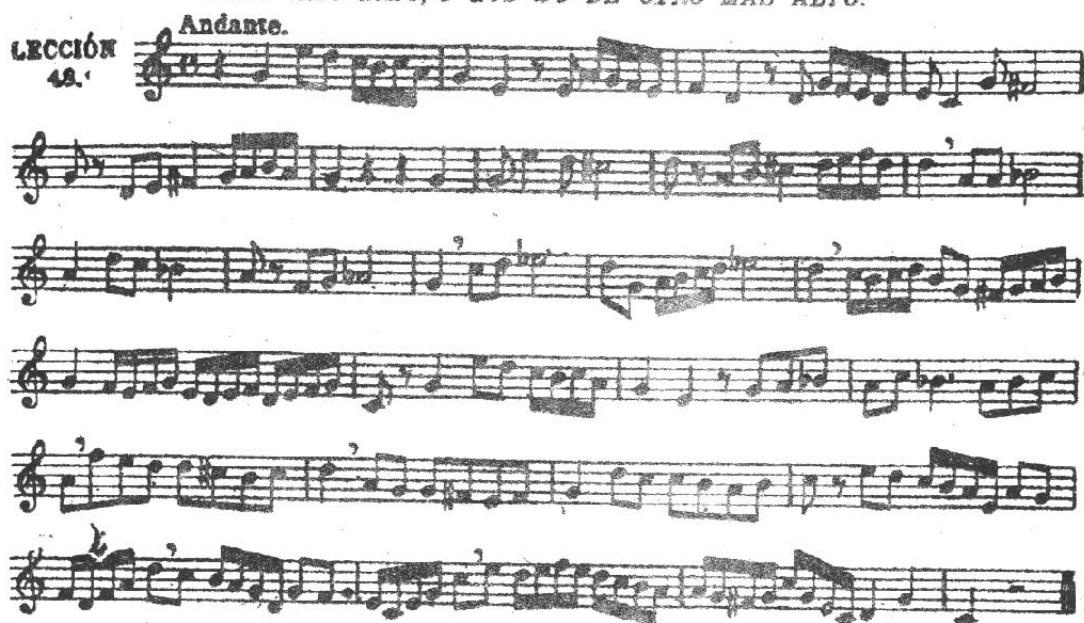
REDUCCIÓN DE LA LECCIÓN 31.

LECCIÓN 47. *Andantino.*



SOSTENIDOS Y BEMOLES PRECEDIDOS LOS 1º DE SONIDOS DE UN TONO MÁS BAJO, Y LOS 2º DE OTRO MAS ALTO.

LECCIÓN 48. *Andante.*



LECCIÓN 49. *Allegro moderato.*



REDUCCIÓN DE LA LECCIÓN 34.

La corchea con puntillo vale media parte y la mitad más, ó lo que es lo mismo tres cuartos de parte. Tengase presente lo que se dijo al principio acerca del modo de facilitar la ejecución de las lecciones de reducción.

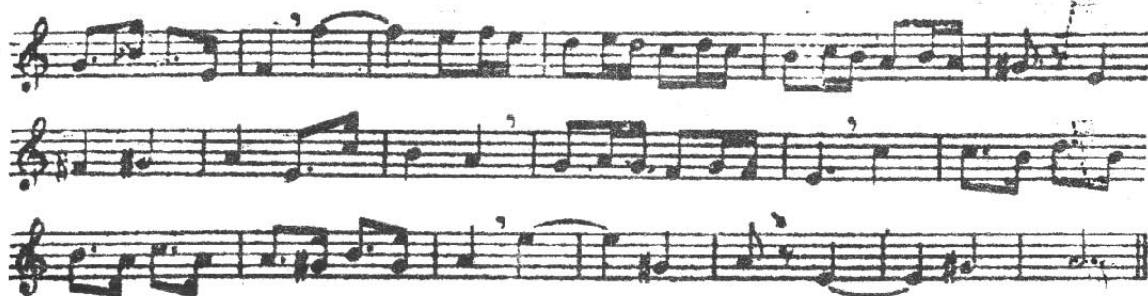
LECCIÓN 50 *Andantino.*

**SOSTENIDOS Y BEMOLES PRECEDIDOS Y SEGUIDOS DE GRADOS.
DISJUNTOS Ó NOTAS DE SALTO.**

LECCIÓN 51 *Allegretto.*


Allegro Maestoso ó sola la palabra *Maestoso* designa un aire poco más despacio que el *Allegretto*, y de un carácter majestuoso.

LECCIÓN 52 *Maestoso.*







La palabra *Adagio* designa un aire más lento que el *Andante* y el *Andantino*.

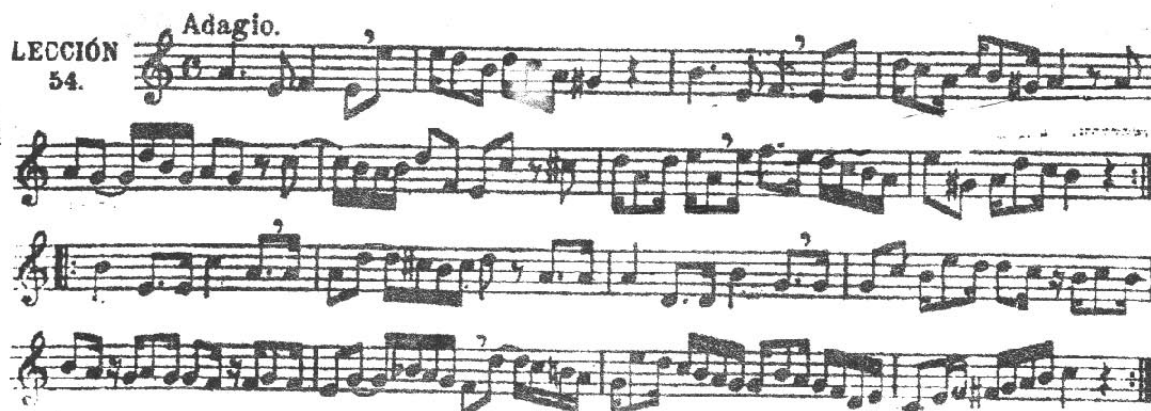
(NOTA) Suele suceder con algunos discípulos que, cuando el aire es muy despacio, no sienten bien sus ciclos al principio el metro del compás, haciendo desigual la duración de sus partes. Para combatir este defecto, conviene que antes de principiar la lección (supónese ya estudiada) marquen en uno ó dos compases el aire designado y con mucha igualdad, contando las partes (una, dos, tres, cuatro,) con decisión y energía; para que de este modo se les haga sensible la medida del compás, y quedan luego seguir la lección sin alterar el grado de lentitud en que se empezó.


El silencio de *doble corchea* se escribe así  y se coloca en cualquiera parte del pentagrama.

SÍNCOPAS MUY BREVES.¹⁾ REDUCCIÓN DE LA LECCIÓN 37.



Quando una lección ó pieza de música se divide en varias secciones ó partes, al fin de cada una de ellas, en lugar de la simple línea divisoria del compás, se ponen dos barras, así  Si delante de la 1ª hay dos puntos en esta forma  se repite la parte que precede. Si dichos puntos están detrás de la 2ª se repite la que sigue: véase  y si están de este modo,  se repite la que precede y la que sigue,



¹⁾ Para facilitar al principio la medida de estas sincopas, conviene que el discípulo refuerse un poco la 2ª mitad de ellas de este modo  pero debe advertirle el Mtro. que esta ejecución es viciosa en el canto vocal ó instrumental: porque la que debe reforzarse según las reglas de buen canto es la 1ª mitad del sincopado, véase la 2ª.



DE LOS TRESILLOS Y SEISILLOS DE DOBLES CORCHEAS.

Así como un tresillo de corcheas tiene el mismo valor que solas dos fuera de él, lo tiene respectivamente uno de dobles-corcheas; de modo que un tresillo de estas vale en compás media parte. Se escriben de dos modos: cuando provienen de combinación doble, esto es de dos corcheas en cada parte, se ponen en grupos de tresillos; y cuando provienen de combinación triple ó de tresillos de corcheas, se escriben en grupos de seis: véase.



La palabra *Largo* designa un aire más espacioso que el *Adagio*, y el más lento de todos. (NOTA.) No olvide el M.^{to}. hacer que el discípulo mida uno o dos compases antes de principiarse la lección, del modo que dije al tratarse del *Adagio*, para que su oído sienta bien la medida del compás; lo cual se hace difícil sin este medio, por la mucha lentitud del mismo. Para facilitar todo lo posible la medida de la lección siguiente, he puesto los compases primeros como reducción de la 42. que podrán cantarse despacio en compás binario antes de ejecutarse esta.

TRESILLOS DE DOBLES CORCHEAS O COMBINACION DOBLE.



1) Por no cuidarse algunos compositores de escribir correctamente esta combinación, y poner indelicadamente seisillos en lugar de dobles tresillos, he visto repetidas veces grandes entorpecimientos en las orquestas; pues es distinta la acentuación métrica del doble tresillo respecto de la del seisillo; en la 42 se acentúan la 1ª y la 4ª y en la 26, la 1ª, 2ª y 3ª.



SEISILLOS DE DOBLES CORCHEAS O COMBINACIÓN TRIPLE

(NOTA.) En la 2ª parte se hallarán lecciones de 2 por 4 en 4 partes; por ahora conviene que por lo tanto que sea el aire en este compás no se marque sino en dos partes.

LECCIÓN 57. *Adagio.*

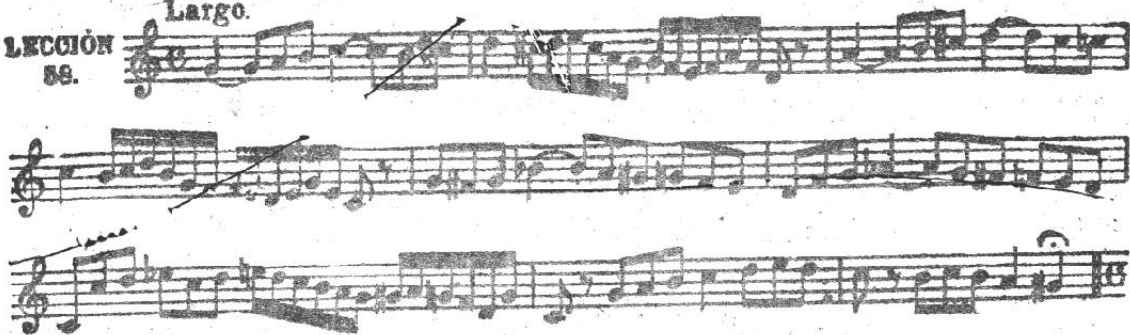
La palabra *Allegro* designa un aire cuyo movimiento es más vivo que el del *Allegretto*, y es el 12.º de los 4 aires principales.

(NOTA.) El discípulo aprenderá separadamente los 5 trozos que incluye la lección siguiente, y después que los sepa bien, los ejecutará todos seguidos para que en conjunto se haga cargo de todo lo que contiene esta 1ª parte del método, y conozca sensiblemente la diferencia de los aires.

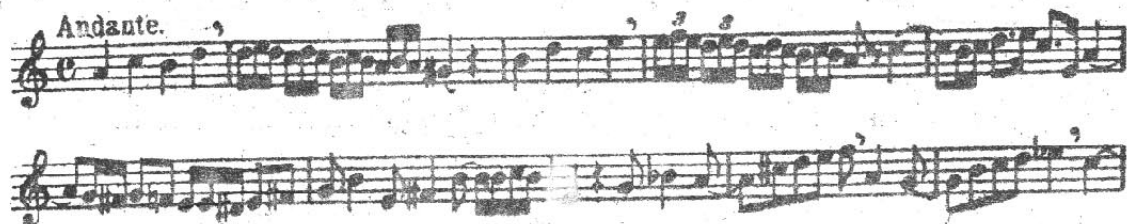
RECOPILACION DE TODA LA 1ª PARTE.

LECCIÓN
59.

Largo.



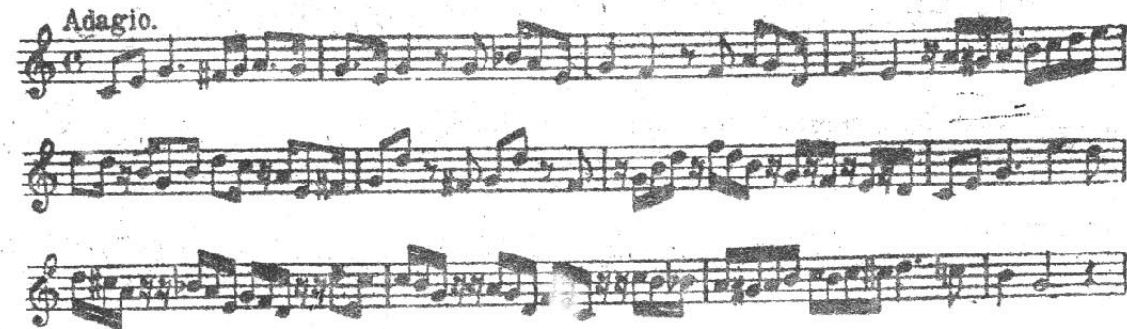
Andante.



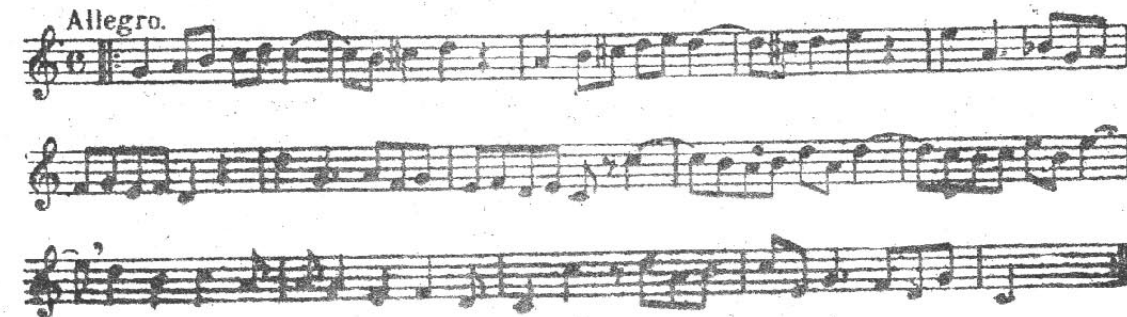
Allegro moderato.



Adagio.



Allegro.



METODO COMPLETO



REVISADO CUIDADOSAMENTE POR EL MAESTRO

GUSTAVO E. CAMPA

EDICION ORIGINAL

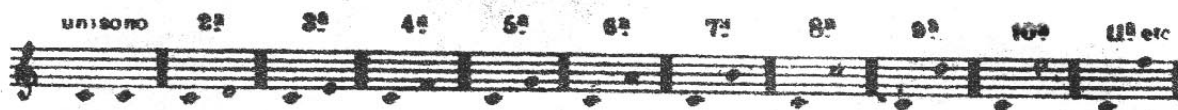
SEGUNDA PARTE

Propiedad de los Editores. - Depositado conforme a la Ley para todos los países

SEGUNDA PARTE.

INTERVALOS.

Se ha dicho ya en la 1ª parte, que el intervalo es la distancia que hay de un sonido á otro, cuando esta distancia es entre dos signos inmediatos como *Do, Re, Fa, Sol, etc.* el intervalo es *conjunto ó de grados*; y cuando es entre dos signos en los cuales media alguno ó algunos, como *Do Mi, Fa Si, etc.* se llama *disjunto ó de salto*. Los diferentes intervalos que resultan entre los signos, toman los nombres numericos de *unisono, segunda 3ª 4ª etc.* Véase.



INVERSION DE INTERVALO es el cambio de posicion del sonido que está abajo, colocandolo en la 8ª arriba ó viceversa. de este cambio ó inversion resulta, que el unisono se convierte en 8ª, la 2ª en 7ª, la 3ª en 6ª, la 4ª en 5ª, la 5ª en 4ª, la 6ª en 3ª, la 7ª en 2ª, y la 8ª en unisono: véase.



Cada uno de estos intervalos se divide en mayor y menor, incluso los de 4ª y 5ª a que algunos, á imitacion de los estrangeros, han dado hasta ahora el nombre de *justa y perfecta*.

Segundas menores	2as mayores	3as menores	3as mayores
distan de un semitono	distan de un tono	distan de tono y medio	distan de dos tonos

4as menores (1)	4as mayores	5as menores	5as mayores
distan de 2 tonos y medio	distan de 3 tonos	distan de 2 t y 2 semit.	distan de 3 tonos y medio

6as menores	6as mayores	7as menores	7as mayores	8a
distan de 3 t y 2 semit.	distan de 4 t y medio	distan de 4 t y 2 semit.	distan de 5 t y medio	distan de 5 tonos y 2 semitonos

(1) Los nombres dados á los intervalos de 4ª y de 5ª son conforme á la doctrina de los antiguos maestros zapanos que procedieron en esto con mas acierto que los modernos.

(NOTA.) Para que el Maestro y discípulo no se molesten, y pueda este fácilmente asegurarse en la inteligencia de los intervalos, después de haberse enterado en la anterior clasificación, pasará á las lecciones siguientes, en las cuales se recorren todos, sin que el Maestro tenga mas trabajo que preguntar al discípulo acerca de los que halle unidos por medio de unos puntitos, para que el discípulo diga quedase de intervalo es, que numero de tonos y semitonos hay de distancia, y el intervalo que resulte de la inversión

SEGUNDA MAYOR Y SU INVERSION SEPTIMA MENOR.⁽¹⁾

Allegretto.

LECCION
1ª



DEL COMPAS DE 3 POR 4.

Este compas denota, que de las 4 negras que entran en *compasillo* entran en él tres; se marca con 3 movimientos de la mano en esta forma $2\frac{3}{4}$ la 1ª parte es fuerte, y la 2ª y 3ª débiles. Algunas veces suele ser tambien parte fuerte la 2ª. Téngase presente que en aires muy lentos como *Adagio* y *Largo*, todas las partes son fuertes en su 1ª mitad, y débiles en la 2ª, entendiéndose esto, no solo del 3 por 4, sino tambien del compasillo, binario, y 2 por 4. Véanse las figuras que entran en 3 por 4.

una blanca con puntillo. 3 negras. 6 corcheas. 12 dobles corcheas.



TERCERA MAYOR Y SU INVERSION 6ª MENOR.

Andante.

LECCION
2ª



(1) La practica de las septimas y de los intervalos disminuidos y aumentados es una de las cosas que cuestan mas trabajo á los discípulos, por lo que he cuidado por ahora de poner todas las entonaciones difíciles con toda la preparacion posible de modo que la forma de la melodía y del acompañamiento ayuden al solista á vencer esta dificultad. El Mtro debe cuidar en esta materia, aun mas que en otras de no pasar de una leccion á otra sin haber enseñado completamente el discípulo.



CUARTA MAYOR Y SU INVERSION 5ª MENOR.

Allegro Moderato.

LECCION
3ª



DE LOS TONOS Y MODOS.

Ademas de la acepcion que hemos dado á la palabra *tono* como intervalo ó distancia de un sonido á otro, recibe otras varias, de las cuales es la mas importante la siguiente. La escala natural que el discipulo sabe desde la 1ª leccion de este método, y que se analizó al tratarse

de los intervallos conjuntos, está dispuesta de tal modo, que de la 1ª nota *Do* á la 2ª *Re* hay un tono de distancia; de esta á la 3ª *Mi* hay otro; de esta á la 4ª *Fa* hay medio tono ó un semitono; de esta á la 5ª *Sol* hay un tono; de esta á la 6ª *La* otro; de esta á la 7ª *Si* otro, y de esta á la 8ª un semitono; de modo que cada signo dista del inmediato un tono, exceptuando la 3ª *Mi* de la 4ª *Fa* y la 7ª *Si* de la 8ª *Do*, que no distan mas que un semitono. A esta disposicion de los tonos y semitonos en la escala se da tambien el nombre de *tono* y el de *modo*: (1) el *tono* toma el nombre del 1º signo de la escala que sirve de base, el cual se llama *tónica*: si esta es *do*, se llama *tono de do*, y si es *re*, *tono de re* etc: el *modo* lo toma de la 3ª y 6ª las cuales si son mayores, se le llama *modo mayor*, como sucede en la escala natural siguiente. Del *modo menor* se tratará mas adelante.

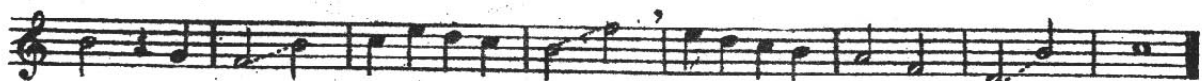
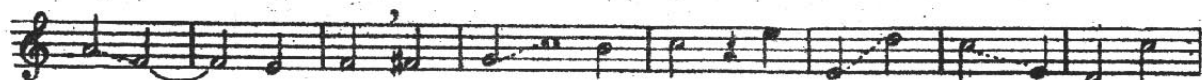
TONO DE DO, MODO MAYOR.



(NOTA.) Advierto, que la leccion siguiente aparecerá la 1ª en cada uno de los tonos que se recorran, con el objeto de que sirva de ejercicio para facilitar las entonaciones de los sostenidos y bemoles que irán aumentando progresivamente; y tambien para que el discipulo no olvide los conocimientos de los intervallos que se hallarán marcados con puntitos, acerca de los cuales deberá preguntarle el Maestro.

3ª Y 6ª MAYORES Y SUS INVERSIONES 4ª Y 5ª MENORES. CON TODOS LOS DEMAS INTERVALLOS PASADOS ANTERIORMENTE.

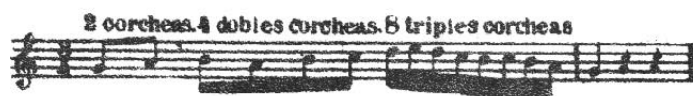
Allegro Moderato.



(1) Mucho mas sencillo seria llamarle unicamente modo, diciendo modo mayor de do etc. en lugar de tono de do modo mayor: de esta manera desapareceria la confusion que resulta de las diferentes acepciones dadas á una misma palabra; pero esta innovacion seria demasiado trascendental para atreverme por ahora á proponerla.

DE LAS TRIPLES CORCHEAS (FUSAS)


TRIPLE CORCHEA O FUSA es la figura que vale la mitad de una doble corchea. Entran ocho en cada parte, y cada una de ellas vale un octavo. Se escriben de dos modos, como las corcheas y dobles corcheas, unidas por medio de tres barras. ó sueltas con un triple corchea, y del cual toman su nombre, véase.



SEPTIMA MAYOR Y SU INVERSION 2ª MENOR.

Adagio

LECCION 5ª

El silencio de triple corchea se escribe así  y se coloca en cualquiera parte del pentagrama

NOVENA Y DECIMA MAYORES Y MENORES, DUPLICACION DE LA 2ª Y 3ª

Andantino.

LECCION 6ª

Los intervalos, además de dividirse en *mayores* y *menores*, se dividen también en *disminuido*, y *aumentados*, siendo de los 1^{os} la 3^a 4^a y 7^a, y de los 2^{os} la 2^a 5^a y 6^a véase.

Segundas: menor, mayor, aumentada. Terceras: mayor, menor, disminuido. Cuartas: mayor, menor, disminuido.

Quintas: menor, mayor, aumentada. Sextas: menor, mayor, aumentada. Séptimas: mayor, menor, disminuido.

tono y medio. 2 semitonos. un tono y 2 semitonos.

3 tonos y 2 semitonos. 4 tonos y 2 semitonos. 3 tonos y 3 semitonos.

TONO DE LA MODO MENOR, RELATIVO DEL DE DO MAYOR.

Al tratarse del *tono* y *modo* se dijo, que había dos *modos*, uno *mayor* y otro *menor*: el 1^o quedó explicado, haciendo ver que consistía en colocar dos semitonos, uno de la 3^a á la 4^a y el otro de la 7^a á la 8, distando las demás notas de la escala entre sí de un tono entero. Véase en la escala siguiente la colocación que tienen los tonos y semitonos en el *modo menor*. y se verá, que de la tónica *la* á la 2^a *re* hay un tono de distancia; de esta á la 3^a *do* un semitono; de esta á la 4^a *re* un tono; de esta á la 5^a *mi* otro; de esta á la 6^a *fa* un semitono; de esta á la 7^a *sol sostenido* tono y medio; y de esta á la 8^a *la* un semitono; resultando que la 3^a *do* y la 6^a *fa* son menores, respecto de la tónica *la*, las cuales dan el nombre de *modo menor*.

Se llama al tono de *la menor* relativo del tono de *do mayor*, por que ambos tienen armada la clave del mismo modo, esto es, sin ningún sostenido ni bemol junto á ella.

ADVERTENCIA AL MTRO. Las siguientes escalas se acompañarán 4^a baja, tono de mi menor, para la comodidad del discípulo.


ESCALA PROPIA DEL MODO MENOR.



NOTA. Si fuese difícil al discípulo entonar el 4^o y 6^o compas de esta escala, deberá hacer el siguiente ejercicio para vencer la entonación.

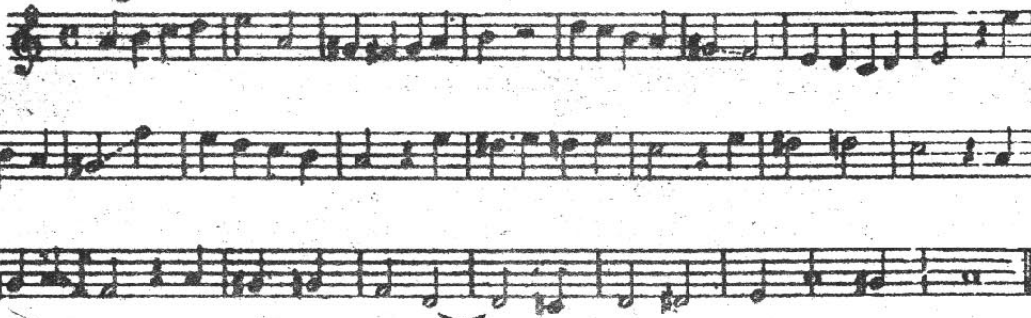


Con mucha frecuencia se usa la escala del modo menor alterando con un sostenido la 6ª al subir y la 7ª con un becuadro al bajar, véase

ESCALA MENOR
CON ALTERATION  (1)


SEGUNDA AUMENTADA Y SU INVERSION SEPTIMA DISMINUIDA

Allegro Moderato

LECCION 7ª 

TERCERA DISMINUIDA Y SU INVERSION SESTA AUMENTADA (2)

Allegretto

LECCION 8ª 

(1) La razón de usarse la escala menor de este modo proviene de la armonía con que se acompaña. Si el fa o sol o ambos dos vienen á ser notas de pasaje, que es lo mas frecuente, es necesario que vayan de grado, procediendo por tonos o semitonos diatónicos ó cromáticos, y como de fa á sol asignado hay tono y medio, es necesario alterar la 6ª ó 7ª para evitar la 2ª aumentada que no se considera de grado sino de salto. Esto no lo digo para el discípulo, porque por ahora no puede comprenderlo.

(2) La sexta y quinta aumentadas no se usan apenas como intervalos melódicos, pero me ha parecido conveniente no omitir ninguno de ellos, para que el discípulo los sepa todos practicamente: he cuidado sin embargo, de presentarlos del modo mas fácil posible.

QUARTA DISMINUIDA Y SU INVERSION QUINTA AUMENTADA.

LECCION 9^a *Largo.*

TONO DE SOL MAYOR.

Cualquiera de los siete signos, sea natural o alterado, puede servir de base ó *tónica* para formar sobre él el modo mayor ó menor, disponiendo las distancias de tonos y semitonos según se hallan en las escalas de *do mayor* y *la menor*, que han precedido, y que sirven de modelo.

El discípulo sabe que en la escala de *do mayor* distan los sonidos inmediatos entre sí de un tono, exceptuando de la 3^a *mi* á la 4^a *fa*, y de la 7^a *si* á la 8^a *do*, que no distan mas que un semitono. Tomando pues ahora el *sol* como tónica, nos resta el disponer los tonos y semitonos, de la misma manera que se hallan en el tono de *do*; y esto lo obtendremos con solo alterar con *sostenido* la 7^a *fa*. Véase la siguiente escala de *sol mayor* y analícese, *comfron-* tándola con la de *do mayor*; para averiguar la identidad de la disposicion de los intervalos.

(NOTA.) Para mayor comodidad del discípulo deberá acompañarse esta escala una 4^a mas baja.

ESCALA DE SOL MAYOR.

Para evitar la necesidad de poner un sostenido en cada *fa* de la leccion ó pieza de música, se le coloca junto á la clave, entendiéndose que todo *fa* es sostenido, á menos que no se

le ponga accidentalmente becuadro De esto se sigue, que hay dos clases de alteraciones, unas *propias* y otras *accidentales*; propias son las que estan junto á la clave, que alteran todo los signos que ellas representan, y que son propias y peculiares del tono: y accidentales son las que se encuentran en el discurso de una leccion ó pieza, y que solo alteran las notas, ante las cuales se hallan y á las de su mismo nombre que despues de ella estan dentro del mismo compas (1)

Allegro moderato.

LECCION. 10.

NOTA. Advierto al Maestros, que conviene mucho que el discipulo, despues de aprender la leccion en tener la repita muchas veces ayudado del acompañamiento, para que el oido se acostumbre al fa sostenido como nota propia del tono de sol mayor.

DEL COMPAS DE 2 POR 4, MARCADO A 4 PARTES.

Cuando una leccion ó pieza de música está en 2 por 4, y el aire de ella es lento, se suelen subdividir las dos partes de este compas en 4, dando á cada figura doble valor que en compasillo.

NOTA. Para que el discipulo comprenda bien las nuevas combinaciones de dobles y triples corcheas que contiene la leccion siguiente, ejecutaré antes de ella los 3 compases que la preceden, y por ellos verá que los 4 compases en compasillo son iguales á los otros 4 de 2 por 4 a 4 partes. Véanse:

Andantino.

LECCION. 11.

á 4 partes

- (1) Cometen un error los que llaman accidentales á los sostenidos o bemoles que se ponen junto á la clave, porque son propios del tono y no accidentales: este nombre forma un contrasentido con lo que ellos significan.
- (2) Esta subdivision que en un principio debio hacerse por facilitar la medida de los aires lentos, llegó á confundirse en tales terminos por la irreflexion de los compositores, que si no consultásemos al caracter de la música seria imposible conocer, ni aproximadamente siquiera, el aire que los Maestros querian, cuando en 2 por 4 ponian el aire Allegretto, Moderato ó Andante. En las lecciones de este método que estan en 2 por 4 solo se marcara á 4 partes, cuando los aires son lentos, como Largo, Larghetto, Andantino y Adagio.



Después de bien aprendida la lección anterior á 4 partes, debe ejecutarse á 2 despacio, para que el discípulo comprenda bien las combinaciones de dobles y triples corcheas que ella contiene; y esto se practicará en las 4 siguientes.

La palabra *Larghetto* designa un aire un poco menos lento que el *Largo*; el carácter de la música en aire *Larghetto* suele ser menos grave que en el *Largo*.

Larghetto.

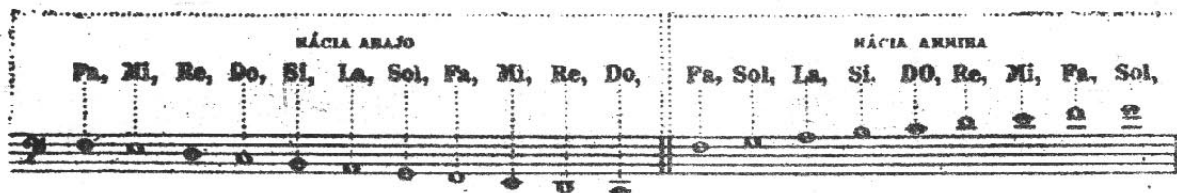
LECCION
12.

á 4 partes.



CLAVE DE FA EN 4ª LINEA.¹⁾

La clave de *sol*, de que se ha hecho uso hasta aquí, sirve para todos los instrumentos agudos, para la mano derecha del *Forte-Piano* y algunas veces para las voces de Tiple (2) La de *Fa* en 4ª línea sirve para todos los instrumentos y voces graves, que llamamos bajos, y para la mano izquierda del *Piano*: se escribe así y la nueva colocación de los signos que resultan de ella es la siguiente.



NOTA. Aunque en la 3ª parte se tratará de la relación que tienen entre sí las claves; debe tenerse presente por ahora, que los cinco sonidos de los aynos últimos del anterior ejemplo son unisonos ó iguales á los siguientes en clave de *sol*

Do, Re, Mi, Fa, Sol, de esto se sigue, que si el discípulo es niño ó tiple, cantará las lecciones de clave de *fa* una 8ª mas alto que ella representa; y si es Tenor ó bajo habrá cantado las de *sol* una 8ª mas bajo. (3)

Adagio.

LECCION
13.ª)

á 4 partes.

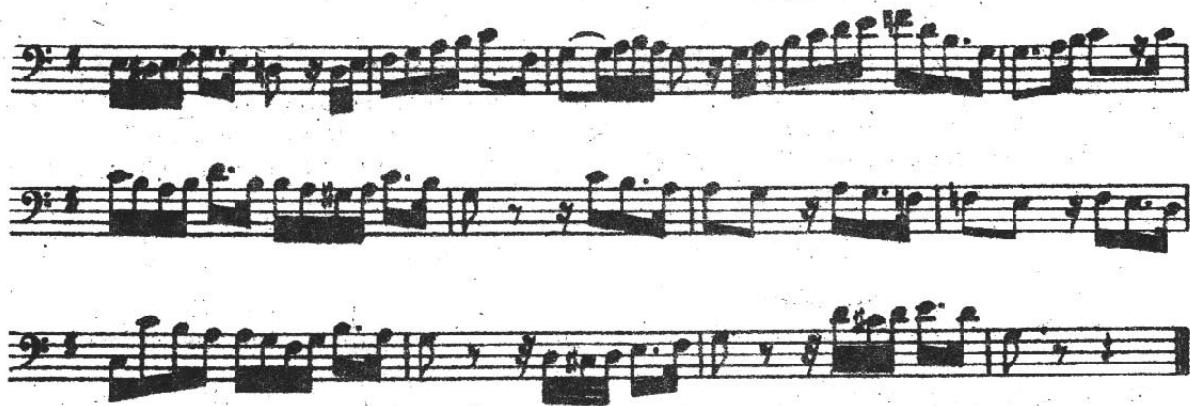


(1) Los diferentes Maestros que enseñan el solfeo á los jóvenes que se van á dedicar al Piano ú otro instrumento, observan una conducta muy diversa entre sí: los unos (que son los más) se contentan con dar nociones muy ligeras del solfeo, y emprenden desde luego el estudio del instrumento; los otros (que son los menos) no empiezan dicho estudio hasta que el discípulo no haya llegado á ser buen solfista. Si yo tuviera que optar entre estos dos extremos, elegiría el 2º pero aconsejo á mis compañeros que tomen un término medio, y es, que cuando el discípulo haya aprendido la 1ª y 2ª parte de este método, lo dedique al instrumento, de modo que al mismo tiempo que siga dando la 3ª y 4ª parte de él, se instruya con atención en los rudimentos de dicho instrumento. Esto es uno de los objetos que me he propuesto, al dar conocimiento de la clave de *fa* en 4ª línea en esta 2ª parte.

(2) Los editores de música por miras puramente mercantiles publican también piezas para Tenor en clave de *sol*, sin embargo de que ella representa los sonidos una 8ª mas altos que los que da esta voz.

(3) Esto se entiende, salva la alteración parcial que el Mtro. tendrá que hacer acompañando á algunos discípulos uno ó mas tonos alto ó bajo.

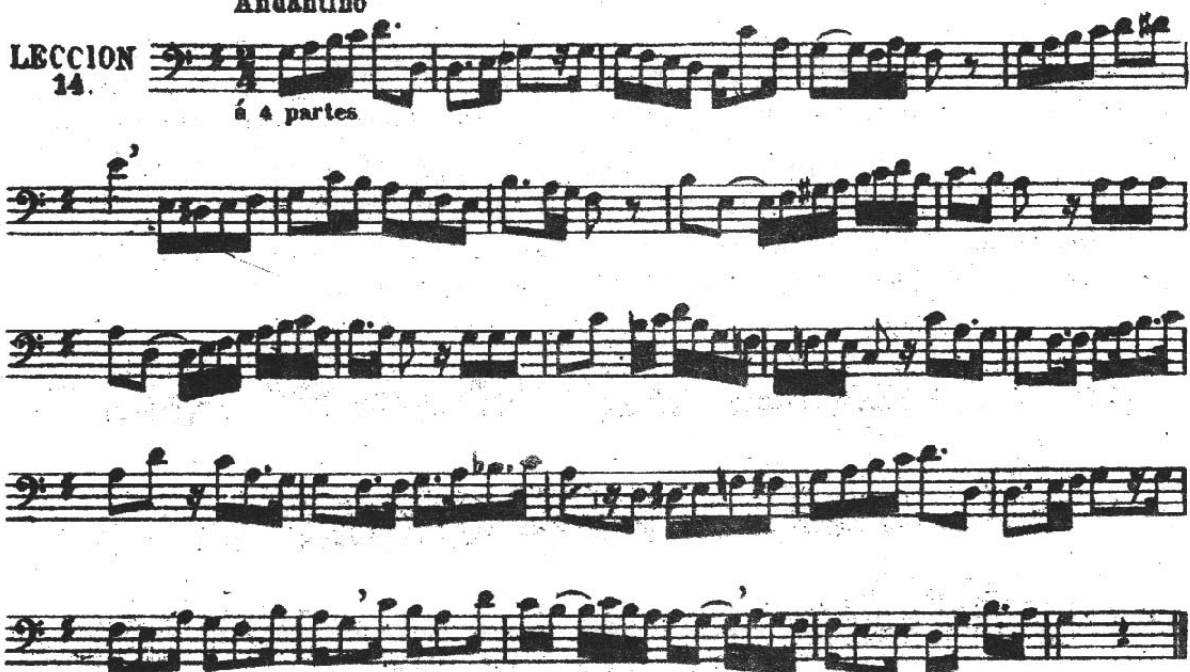
(4) Esta 13ª lección en clave de *fa* está dispuesta en su mayor parte en intervalos conjuntos para mayor facilidad del discípulo.



Andantino

LECCION
14.

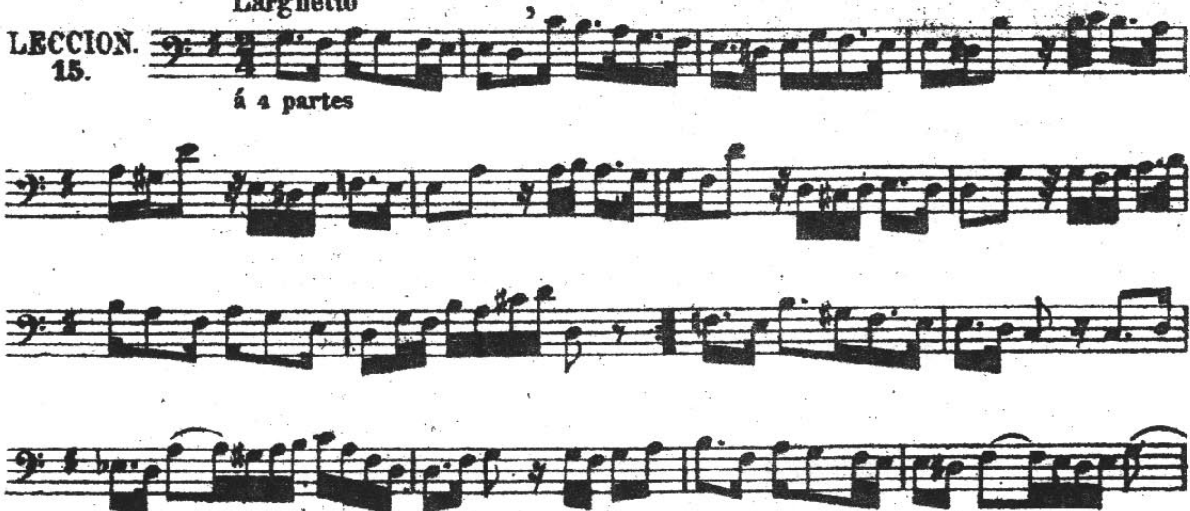
á 4 partes



Larghetto

LECCION.
15.

á 4 partes





NOTA Conviene mucho que el discípulo, después de haber solfado las cinco lecciones anteriores á 4 partes, las haya medido bien á 2, lo cual siempre ofrece alguna dificultad, que es necesario vencer, para allanar dificultades ulteriores.

TONO DE MI MENOR RELATIVO DEL DE SOL MAYOR.

Tomado el *mi* como *tónica* para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo están en la de *la* menor, que es la que sirve de modelo para dicho modo menor. Véase á continuación la escala de *mi* menor, y analícese confrontándola con la de *la*, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.

ESCALA PROPIA



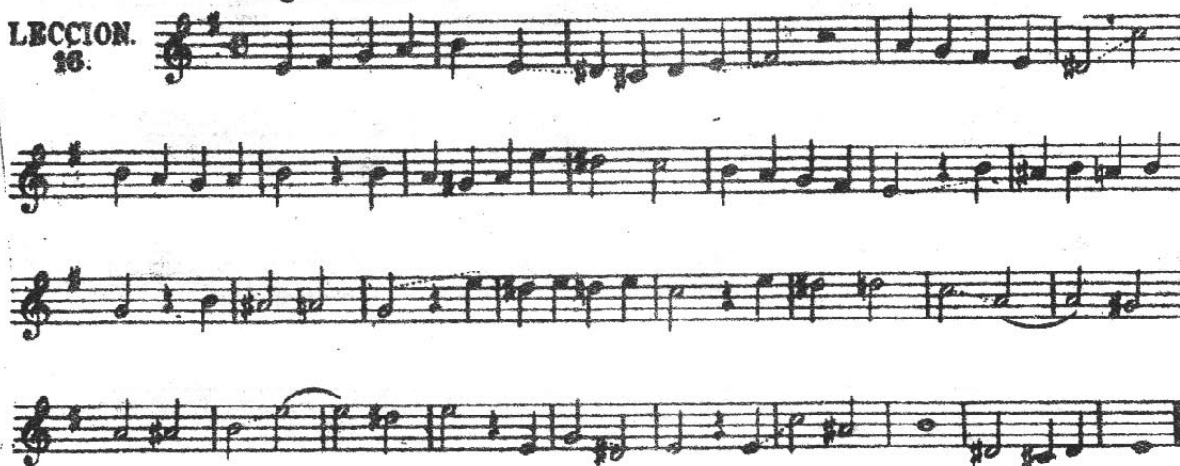
ESCALA CON
ALTERACION.



El tono de *mi* menor se llama relativo del de *sol* mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, que es con un sostenido en *fa*.

Allegro moderato.

LECCION.
16.



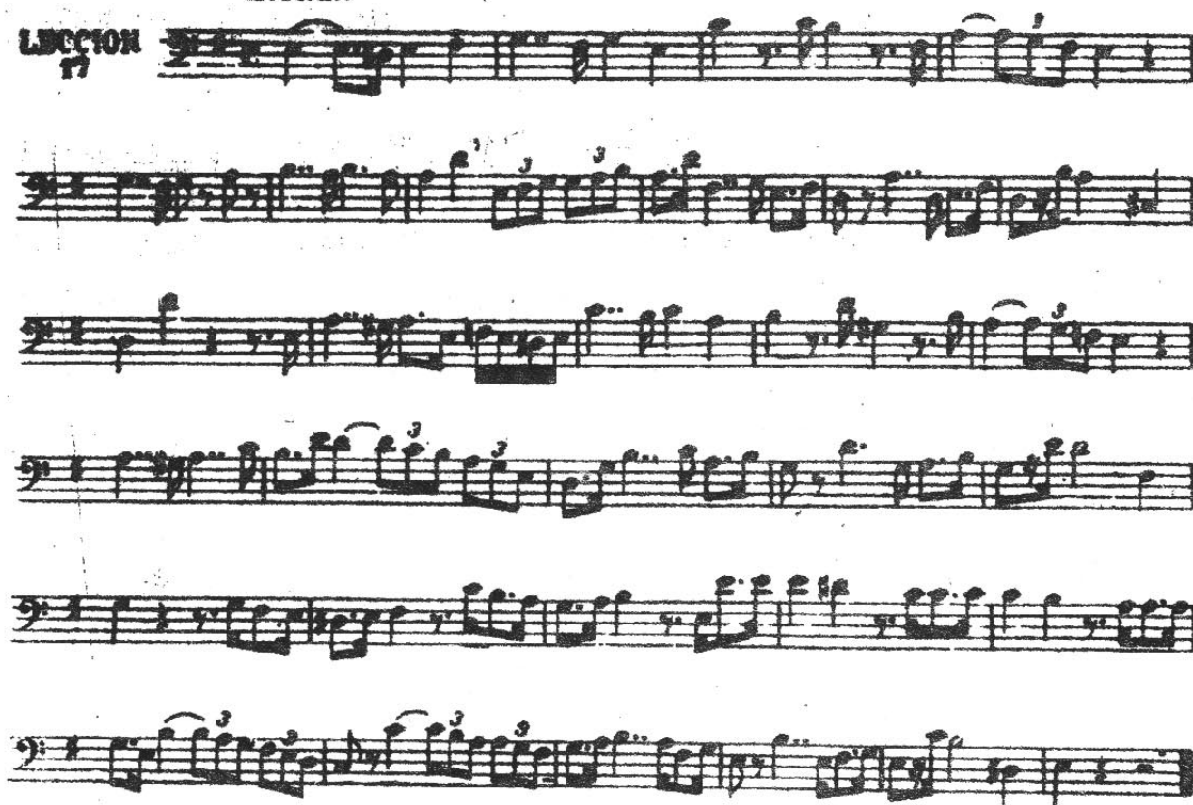
DEL DOBLE PUNTILLO.

Así como un solo puntillo aumenta a la figura que lo tiene la mitad mas de su valor, así tambien, cuando se ponen dos juntos, aumenta el 2º la mitad mas del valor que tiene el 1º. La figura que vale dos partes, con un puntillo vale tres, y con dos tres y media: la que vale una parte, con un puntillo vale una y media y con dos una y tres cuartos y así de las demas respectivamente. Los puntillos tanto sencillos como dobles, se ponen tambien á los silencios, para aumentar del mismo modo su valor, pero esto solo se practica con los de corchea, doble y triple corchea. Véanse los tres compases siguientes para que por la medida del 1º que el discipulo conoce, pueda comprender la del 2º que es enteramente igual á la de aquel, y la del 3º que no difiere de los otros mas que en tener en silencio el valor de tres cuartos, que aquellos tienen en sonido al principio de la 2ª parte del compas.



Moderato

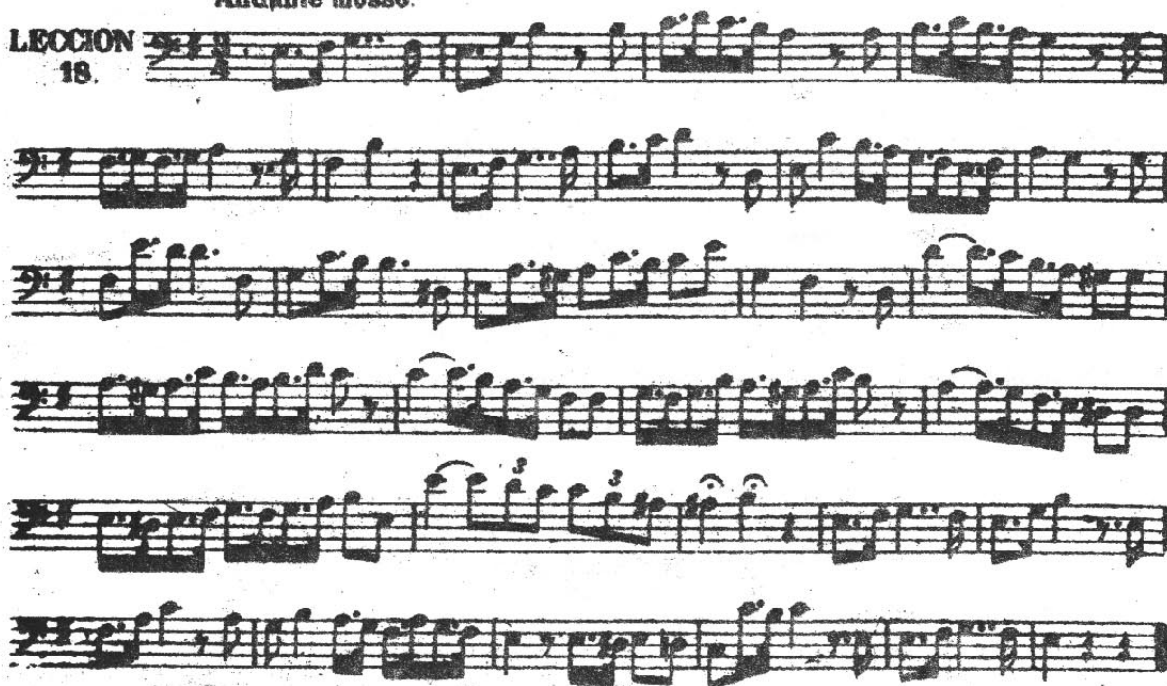
LECCION
17



Cuando á la palabra *Andante* se añade la de *mosso* (movido) designa un aire algo mas aprisa que el *Andante*.

Andante mosso.

LECCION
18.

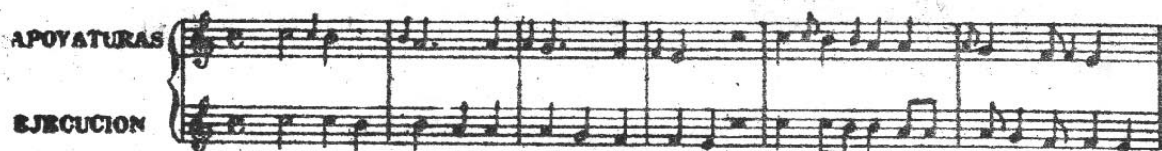


DE LAS NOTAS DE ADORNO.

DE LA APOYATURA.

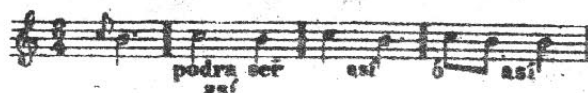
APOYATURA es una nota pequeña en la cual se apoya la voz antes de pasar á la nota ordinaria que le sigue. La apoyatura designa su valor o duración por la figura que ella tiene, y que generalmente es el de la mitad de la nota ordinaria siguiente, de la cual lo toma.

Advierto al Mtro. que es necesario que el discípulo ejecute la apoyatura con el nombre del signo que ella representa, y no con el de la nota ordinaria que le sigue, como enseñan muchos, introduciendo de este modo dificultades inútiles. Veáanse en el ejemplo siguiente las apoyaturas y su ejecución.



(1) Algunos Compositores desearían el escribir la apoyatura con la figura respectiva al valor que quieren darle y de esta falta se originan dudas é incertidumbres en los ejecutantes, teniendo que adivinar la mente del Maestro. Esta duda aparece con mas frecuencia en los compases de tres partes, en las combinaciones triples y en todas las notas que, teniendo apoyaturas, no pueden

ser partidas por mitad de su valor y 8



Afortunadamente en el día se escriben casi todas las apoyaturas con notas ordinarias, lo cual es muy acertado y ventajoso.

LECCION 19. Allegretto.

LECCION 20 Andante.

DEL COMPAS DE 3 POR 8.

Este compas denota, que de las 8 corcheas que entran en compasillo entran en el 3: tiene 3 partes que se marcan con 3 movimientos de la mano, del mismo modo que el 3 por 4. Cada corchea vale una parte, y todas las demas figuras tienen respectivamente doble valor que en compasillo. Véase

1 negra con puntillo. 3 corcheas. 1 negra y 1 corchea. 6 dobles corcheas. 12 triples corcheas.

Allegretto.

LECCION 21

TONO DE FA MAYOR.

Para formar la escala mayor, tomando el *fa* como *tónica*, es necesario alterar la 4ª *si* con un bemo, con cuya alteracion quedan dispuestos los tonos y semitonos del mismo modo que lo estan en el tono de *do* mayor, que sirve de modelo. Véase dicha escala, y analicese con frontándola con la de *do*, para averiguar la identidad de la disposicion de los intervalos.



Como el *si b* es propio del tono de *fa* mayor, se le coloca junto á la clave, del mismo modo que se ha colocado el *fa #* en las lecciones anteriores de los tonos *sol* mayor y *mi* menor.

Allegro moderato.

LECCION 22

NOTA. Conviene que el discípulo, despues de bien aprendida la leccion anterior, la repita muchas veces para que se acostumbre á hacer el *si b* como propio de la escala de *fa* mayor.

Andante mosso.

LECCION
23.

El silencio de triple corchea se escribe así  y se coloca en cualquiera parte del pentagrama: véase en la lección 24 que sigue

Cuando en la conclusión de una de las partes, de que consta una lección ó pieza de música, se encuentran dos compases en la forma que están al fin de la 1ª de la lección siguiente; se entiende que en la repetición de dicha 1ª parte se deja el compás en que dice 1ª vez (en italiano 1ª volta y en francés 1ª fois) saltando al inmediato que dice 2ª vez.

Andante mosso.

LECCION
24.



DE LAS CUADRUPLES CORCHEAS (SEMIFUSAS).

Cuadruple - corchea es la figura que vale la mitad de una triple - corchea (fusa:) entran 8 en una parte de 3 por 8, y 24 en el compas: de consiguiente entran 16 en una parte de 3 por 8, y 24 en el compas: de consiguiente entran 16 en una de compasillo y 64 en un compas. Se escriben de dos modos, como las corcheas; unidas por medio de 4 barras, ó sueltas con un corchettito cuadruple, del cual toman su nombre. Véanse



LECCION 25. *Larghetto.*

Andantino.

LECCION 26.

TONO DE RE MENOR RELATIVO DEL DE FA MAYOR.

Tomando el *re* como *tónica* para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo están en la de *la* menor, que es la que sirve de modelo. Véase á continuación la escala de *re* menor, y analícese confrontándola con la de *la*, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.

ESCALA PROPIA

ESCALA CON ALTERACION

El tono de *re* menor se llama relativo del de *fa* mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, que es con un *bemol* en *si*.

Allegro moderato.

LECCION 27.

DEL MORDENTE.

A dos clases se reducen todas las notas de adorno conocidas con los diversos nombres de *apoyatura*, *doble apoyatura*, *mordente*, *grupo*, *medio grupo*, *circulo* y *semicirculo*.⁽¹⁾ Tal vez parecerá, á algunos demasiado reducida esta clasificacion; pero bien considerada la naturaleza de dichas notas, creo que no hay otra ni mas sencilla ni mas regular. En las notas de adorno, ó nos apoyamos sobre ellas al ejecutarlas, ó las decimos rápidamente deteniéndonos en ellas el menor tiempo posible: las 1^{as} que quedan ya explicadas y practicadas en las lecciones anteriores, se llaman *apoyaturas*, y á las 2^{as} que se ejecutan hiriendo ó *mordiéndolas* pasageramente, se da el nombre de mordentes.

(2) Asi como aquellas se presentan siempre sencillas, con una sola notita, estas suelen consistir de una, dos, tres y cuatro. Á las apoyaturas se da la mitad, uno ó dos tercios del valor que tiene la nota ordinaria que sigue; los mordentes se ejecutan con toda la rapidéz posible, esiva alguna pequeña modificación, que se presentará con claridad en las siguientes lecciones. El valor que se da á aquellas se toma de la nota ordinaria que sigue; el que se dá á estos se toma del silencio ó nota que antecede: esta ultima regla solo tiene una escepcion, que es, cuando la nota antecedente es de muy corta duracion, en cuyo caso es necesario tomar dicho valor de la que sigue. Advierto que la ejecucion de los mordentes debe hacerse con su propio nombre, como se dijo de las apoyaturas.

MORDENTE DE UNA SOLA NOTA.

Se escribe con una sola nota pequena colocada á la izquierda de otra ordinaria. Para que se distinga y no se confunda con la apoyatura, se la da una figura de brevisimo valor, como de doble, triple ó cuádruple-corchea. Véase

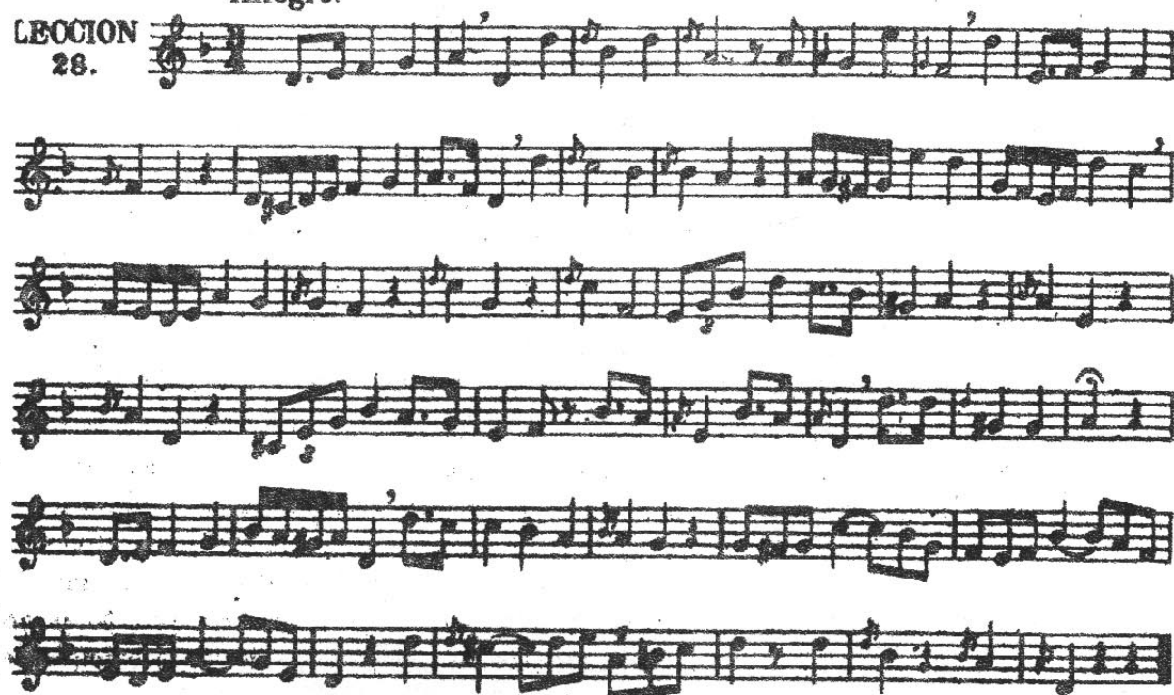
	tomado el valor de la nota anterior.	tomado valor del silencio anterior.	excepcion tomado el valor de la nota siguiente.
MORDENTES			
	Allegro.	Allegretto.	Allegro moderato.
EJECUCION			

¶ f. A. Cuidese de distinguir bien las apoyaturas de los mordentes, por el distinto valor que designan las figuras de las notas pequeñas con que se escriben.

(1) No trato aqui del Trino, que es tambien nota de adorno, porque me parece ageno del estudio de un solista. Sin embargo, para que no lo ignore se dará su explicacion mas adelante: el practicante corresponde al metodo de canto ó al del instrumentos á que él se dedique.

(2) He adoptado la denominacion de mordente, por no introducir otro nombre nuevo, y por que expresa mejor que los otros hasta aqui usados el significado de este genero de notas. ¡Cuántos nombres y cosas hay en materia de música que se podrian presentar de un modo sencillo y ventajoso, sino fueran tan peligrosas las innovaciones por la contradiccion que sufren de parte de los rutineros que estan y estaran siempre en temible mayoría!.....

Allegro.

LECCION
28.

NOTA. Aunque el aire de una lección ó pieza sea muy lento, la ejecución del mordente de una nota es siempre rápido.

Algunas veces, en lugar de empezar una lección ó pieza de música por la 1ª parte del compás, principia por la última ó últimas de él, como se ve en la siguiente; a lo cual decimos *principiar al alzar*.

El silencio de cuádruple corcheas se escribe así  y se coloca en cualquiera parte del pentagrama.

Adagio.

LECCION
29.

DEL COMPAS DE 6 POR 8.

Este compas designa, que de las 8 corcheas que entran en compasillo entran en él 6: tiene dos partes que se marcan con dos movimientos de la mano como en el binario y en el 2 por 4: la diferencia que existe entre 2 por 4 y el 6 por 8 es, que en este se halla repartido el valor en tercios y en aquel por mitades: en este es esencial que entren tres corcheas en cada parte, valiendo cada una de ellas un tercio, y en aquel, teniendo cada corchea media parte de valor, solo accidentalmente puede valer la corchea un tercio por medio del tresillo: en este una negra vale dos tercios, y en aquel una parte: en este una blanca con puntillo vale 2 partes que componen un compas, y en aquel no tiene lugar estando con puntillo, y en el caso de que se pusiera valdria compas y medio. (1) Véase en el ejemplo siguiente el respectivo valor de las figuras en el 6 por 8, cuyas partes están marcadas debajo de las notas, para mayor claridad.

1 negra	2 negras	2 negras	6	12	24, triples corcheas.
con puntillo.	con puntillo.	con dos corcheas	corcheas	dobles corcheas	

Allegretto

LECCION.
30.

(1) Conviene que el discípulo conozca bien la diferencia que hay entre dichos compases, para que mas adelante entienda tambien la que existe entre el 3 por 4 y el 3 por 8 y entre el compasillo y el 12 por 8.

MORDENTE DE DOS NOTAS.

Todo lo que se ha dicho del mordente sencillo conviene exactamente al de dos notas, por lo cual bastará para su inteligencia el ejemplo siguiente

Nota Téngase presente, que los mordentes se ejecutan con toda la rapidéz posible aun en los aires lentos, (1) como se ve en el ejemplo que sigue, en cuya ejecución están representados por triples corcheas cuando es Andantino, así como lo están por dobles corcheas cuando es Allegro

MORDENTES DE 2 NOTAS

EJECUCION

Tomado el valor de la nota anterior

Idem

Tomado el valor del silencio anterior

Andantino

Allegro

Allegro moderato

representadas por triples corcheas por la lentitud del aire.

con dobles corcheas por la presteza del aire.

Excepción.

tomado el valor de la nota siguiente.

Moderato

LECCION 31

Allegro moderato.

(1) De esta regla solo se exceptúan los mordentes de 3 notas en ciertos casos, como se verá en su lugar

TONO DE RE MAYOR.

Para formar la escala mayor, tomado el *re* como *tónica*, es necesario alterar la 3ª *fa* y la 7ª *do* con sostenidos, con cuya alteracion quedan dispuestos los tonos y semitonos de mismo modo que lo estan en el tono de *do* mayor, que sirve de modelo. Véase á continuacion dicha escala y analicese, confrontándola con la de *do*, para averiguar la identidad de la disposicion de los intervalos.



Como el *fa* y *do* sostenidos son propios del tono de *re* mayor, se colocan junto á la clave, del mismo modo que se ha colocado el *si* ♯ en las lecciones anteriores de los tonos de *fa* mayor y *re* menor.

LECCION 32. *Allegro moderato.*

Nota Conviene que el discipulo, despues de bien aprendida la leccion anterior, la repita muchas veces, para que se acostumbre á hacer el *fa* y *do* sostenidos, como propios de la escala de *re* mayor.

Quando una leccion ó pieza de música está en compas de 6 por 8 y su *aire* no es *Allegro* ni modificación alguna de este, y si *Andante*, *Adagio*, ó cualquier otro *aire* lento, es difícil á los discipulos medirla con exactitud en dos partes; por lo cual es necesario hacer una de dos cosas, que son, recurrir á la subdivision, haciendo de cada compas dos de 3 por 8, ó sin hacer subdivision alguna, marcar en cada parte los tres tercios con tres percusiones del compas. Los Maestros Directores de orquesta practican acertadamente el 2º modo, porque el 1º ocasionaria confusion entre sus subordinados. Para el solfeo puede elegirse cualquiera de los dos modos indicados.

Véanse á continuación los dos compases primeros de la lección siguiente. La 1ª línea manifiesta la ejecución marcando los tercios, y la 2ª la subdivisión en 3 por 8.

Ejecución marcando
los tercios.

Ejecución en 3 por 8.



Andantino.

LECCION
23



La lección anterior, así como todas las de 6 por 8 que están en aires lentos después de ejecutarse dando á cada corchea una parte ó percusión de compas, se medirán á 2 solas partes, entrando 3 corcheas en cada una de ellas, para que el discípulo se acostumbre á la subdivisión mental de cada una de dichas corcheas en una sola parte real.

Adagio.

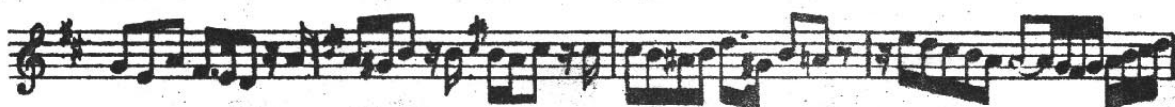
LECCION.
34





Andantino

LECCION.

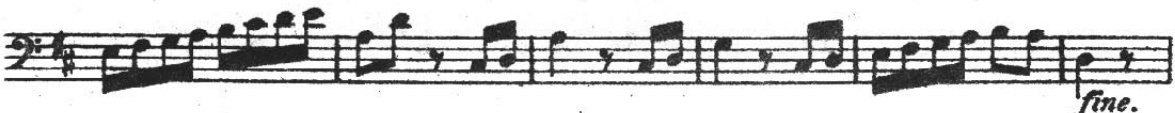


Quando al fin de una leccion ó pieza de música se pone la palabra italiana *Da capo* ó *D. C.* significa que debe volverse al principio y concluirse donde dice *fine*. Véase en la leccion siguiente.

Allegretto.

LECCION.

36.



TONO DE SI MENOR RELATIVO DEL DE RE MAYOR.

Tomado el *si* como *tónica* para formar sobre ella el modo menor es necesario disponer los intervalos de su escala como lo estan en la de *la* menor, que es la que sirve de modelo. Véase á continuación la escala de *si* menor, y analicéas, confrontándola con la de *la* para averiguar la identidad de la disposicion de los intervalos.

Nota. El maestro acompañará la siguiente escala una 3ª menor mas alta, que es *re* menor, si así conviene á la comodidad del discípulo.



El tono de *si* menor se llama relativo del *re* mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, que es con dos sostenidos, el 1º en *fa* y el 2º en *do*.

LECCION.
37.



DE LOS MORDENTES DE 3 NOTAS. (GRUPOS, Y EN ITALIANO GRUPETTI.)

Hai dos clases de mordentes de 3 notas, unos que se ponen en direccion *recta* con la nota ordinaria que les sigue, y que llamamos *rectos*; y otros que se colocan en direccion *circular* con la misma, y que denominamos *Circulares*:

Ejemplo



Todo lo dicho acerca de los mordentes de una y dos notas debe aplicarse á los.

de 3, con la única diferencia de que los *rectos*, siguiendo las reglas generales que se han dado en los anteriores, se ejecutan siempre con toda la rapidez posible; y los *circulares* siguen el movimiento respectivo al aire y carácter de la pieza de música en que se hallan Véanse

	Rectos	Rectos en aire lento	Circulares	Circulares en aire lento
MORDENTES.				
EJECUCION.	Allegro	Adagio	Allegro	Adagio

LECCION 28. Adagio.

En mordente circular de 3 notas se escribe también en abreviatura con uno de estos signos: el 1º significa que debe empezar por la nota superior y el 2º por la inferior. Este mordente debe formar siempre entre la 1ª y 3ª nota una 3ª menor ó disminuida y nunca 3ª mayor: cuando la alteración es en la nota inferior se escribe así ; y cuando es en la superior así ; pero generalmente desprecian esto los compositores. Véase en los ejemplos siguientes.

	1º	2º	3º	4º	5º
EN ABREVIATURA					
EQUIVALENTE					

Nota. El re del 2º mordente del 1º y 2º ejemplo puede ser sustituido por el re natural, porque este y el fa no forman mas que una 3ª menor. Los mordentes en la forma que están en el 2º ejemplo tienen muy poco uso, por ser de mal gusto. Los del 3º están mal, porque la 1ª y 3ª nota de ellos forman 3ª mayor por lo cual deben ejecutarse como están en el 4º. En el 5º ejemplo están los mordentes sobre las notas y no sobre puntillos como lo están en los anteriores.

Larghetto.

LECCION
39.

Nota. Si el discípulo halla demasiado difícil la medida de algunos compases de la anterior lección, el Maé le hará medirla subdividiendo el tiempo, de modo que de cada parte haga un compás de dos movimientos, dando uno á cada corchea. Recomendando esto con mucha mas razón para en adelante, por que van progresando las lecciones en dificultades de esta especie mas esto solo debe practicarse como medio de facilitar la exacta medida, concluyendo ultimamente en ejecutar y medir del modo ordinario.

Andantino

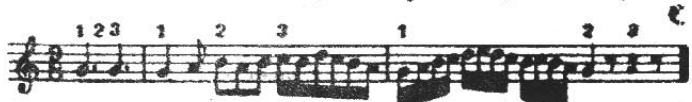
LECCION
40.

DEL COMPAS DE 9 POR 8

Este compas designa que entran en él 9 corcheas, de las que entran 8 en el de compasillo: tiene 3 partes, que se marcan como en el 3 por 4 el valor de las figuras está repartido en tercios, como en el 6 por 8 de modo que entre el 9 por 8 y el 3 por 4 hay la

misma diferencia que entre el 6 por 8 y el 2 por 4.

Véase



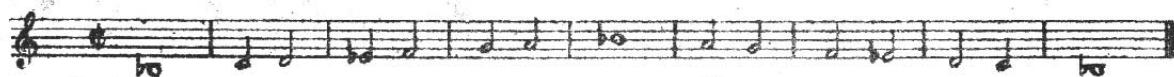
Allegro moderato.

LECCION
41

TONO DE SI b MAYOR.

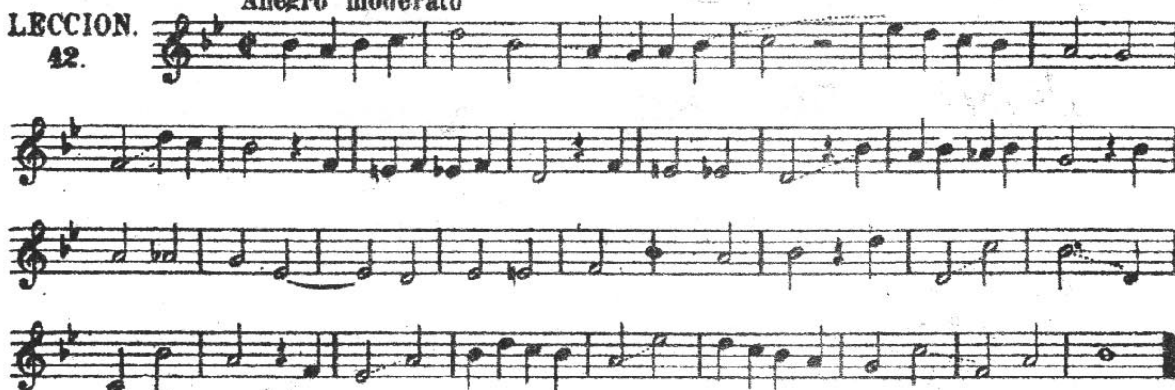
Para formar la escala mayor tomando el *si b* por *tónica*, es necesario además de la alteración del *si*, alterar igualmente con *b* la 4ª *mi* con cuyas alteraciones quedan dispuestos los tonos y semitonos del mismo modo que lo están en el tono de *do* mayor, que sirve de modelo. Véase la siguiente escala, y analicése confrontándola con la de *do*, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.

Nota Esta escala la acompañará el Maestro un punto mas alto, que es *do* mayor si la comodidad del discípulo así lo requiere



Como el *si* y *mi* *bemoles* son propios del tono de *si b* mayor, se colocan junto a la clave del mismo modo que se han colocado el *fa* y *do* *sostenidos* en las lecciones anteriores de los tonos de *re* mayor y *si* menor

Allegro moderato

LECCION.
42.

Nota No olvide el Maestro hacer repetir varias veces la lección anterior después de bien aprendida, para que el discípulo se familiarice con el *si* y *mi* *bemoles* como notas propias del tono de *si b*

Cuando al fin de una lección ó pieza de música se encuentran las palabras italianas *al segno* (en español á la señal) seguidas de esta figura S significa que debe volverse á ejecutar desde el compas en que se halló igual figura hasta donde dice *fine* (fin.) Véase en la lección siguiente.

Allegretto.

LECCION 43.

Así como en el compas de 6 por 8 se dijo, que en los aires lentos debía medirse dando á cada corchea un movimiento, del mismo modo debe practicarse en el 9 por 8, siempre que el aire no sea *Allegro* ó alguna de sus modificaciones: de consiguiente, de cada compas de 9 por 8 de las lecciones siguientes deberán hacerse tres de 3 por 8, si se quiere recurrir á la subdivisión; ó en el caso contrario, marcar tres percusiones en cada parte, como se dijo al tratar del 6 por 8 en *Aires lentos*. Todas las lecciones de 6 por 8 y 9 por 8, que estén en dichos *Aires lentos*, deben ejecutarse de uno de estos dos modos; y después si se quiere, se pasará á ejecutarlas dando á cada 3 corcheas una parte.

Larghetto

LECCION 44.

Adagio

LECCION 45.

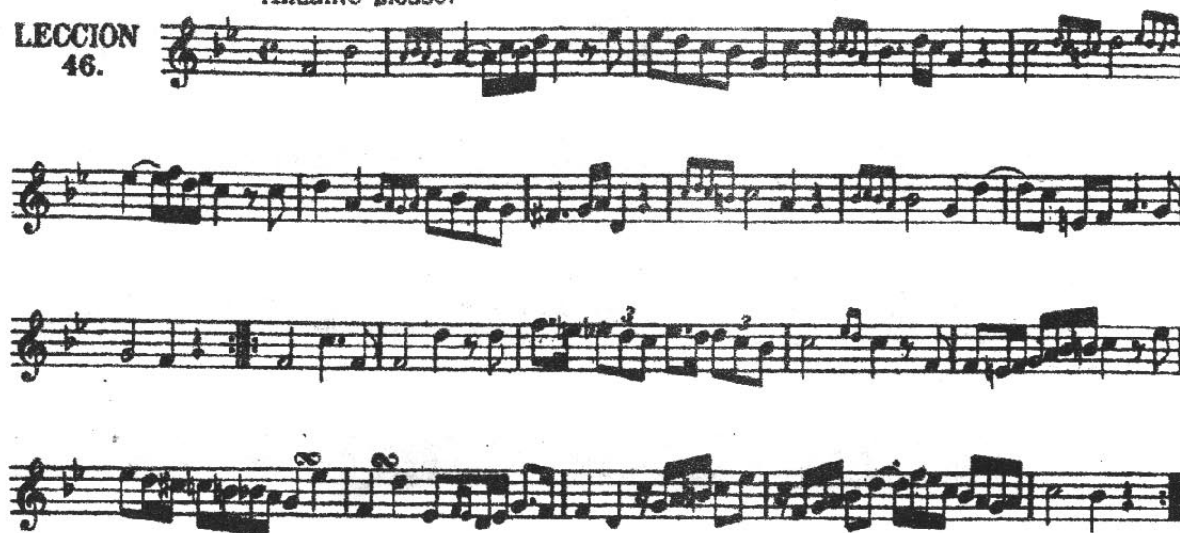
MORDENTE DE 4 NOTAS.

Todo lo dicho acerca de los mordentes de tres notas debe aplicarse exactamente á los de 4, teniéndose presente, que los *circulares* escritos en abreviatura toman el valor de la nota que antecede, colocándose entre dos notas ordinarias y no sobre puntillo, lo cual es peculiar y exclusivo de los de tres notas, que quedan practicados. Véanse en el ejemplo siguiente los mordentes de 4 notas y su ejecución.

	Tomado el valor de la nota anterior.	Tomado el valor de la nota siguiente.	Tomado el valor de la nota anterior.
MORDENTES.	Andante.		
	Recto.	Circular.	En abreviatura. (1)
EJECUCION.			

(1) Téngase presente que en este mordente circular debe observarse lo que se dijo en el de 3 notas respecto á que debe formar siempre 3ª menor (ó disminuida) y no mayor entre las dos notas extremas.

Andante mosso.

LECCION
46.TONO DE SOL MENOR RELATIVO DEL DE SI \flat MAYOR.

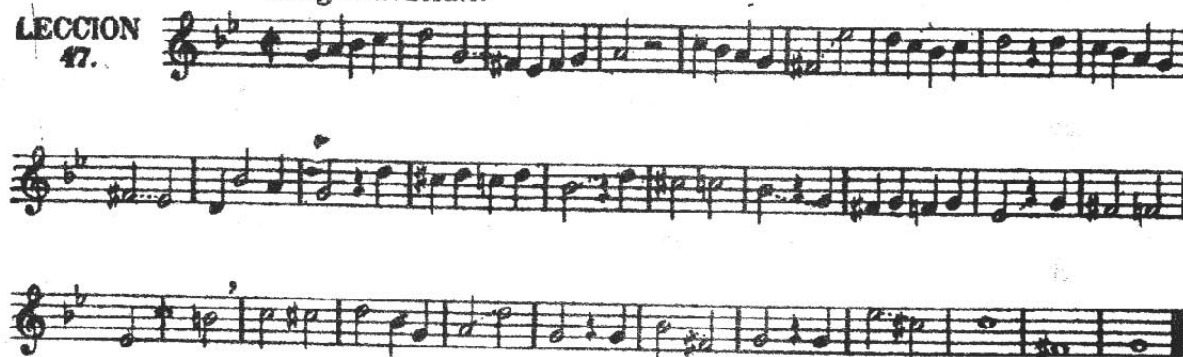
Tomado el *Sol* como *tónica* para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo estan en la de *la* menor. Véase á continuación la escala de *sol* menor, y analicese confrontándola con la de *la*, para averiguar la identidad de la disposicion de los intervalos.

ESCALA PROPIA.

ESCALA CON
ALTERACION

El tono de *sol* menor se llama relativo del de *si* \flat mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, esto es, con dos bemoles colocados en *si* y *mi*.

Allegro moderato.

LECCION
47.

LECCION
48

Adagio

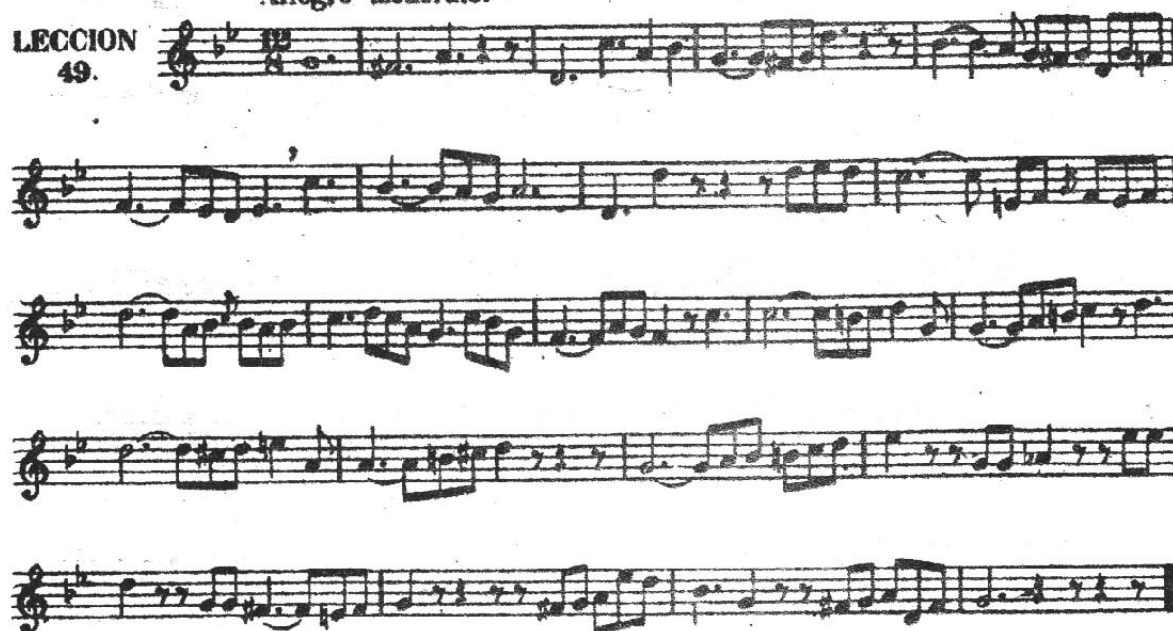


DEL COMPAS DE 12 POR 8.

Este compas designa que entran en él 12 corcheas de las cuales entran 8 en el de compasillo: tiene 4 partes, que se marcan como en aquel: el valor de las figuras está repartido en tercios como en el 6 por 8, y 9 por 8, de modo que entre el 12 por 8 y el compasillo existe la misma diferencia que entre el 9 por 8 y 3 por 4, y entre el 6 por 8 y el 2 por 4. Véase.



Allegro moderato.

LECCION
49.

Cuando en una leccion ó pieza de música va acompañado el compas de 12 por 8 de un aire lento, y no del Allegro ni de ninguna de las modificaciones de este, se mide dando á cada corchea un movimiento, haciendo de cada compas de 12 por 8 cuatro de 3 por 8, como se ha practicado en los demas compases cuyo valor se divide en tercios: solo despues de ejecutaria de este modo, se medirá dando a cada 3 corcheas una parte. (1)

Larghetto

LECCION 50.

Andantino.

LECCION 51.

La siguiente leccion, en la cual se recopila toda la 2ª parte de este método, consta de diez pequeñas partes, que forman otras tantas lecciones: el discípulo deberá estudiarlas primeramente por separado, y despues seguidas, desde el principio hasta el fin, para que de este modo pueda ver y conocer bajo un punto de vista la relacion que tienen entre si los tonos, aires, compases y figuras, practicando tambien en conpendio las notas de adorno y las

(1) Un director de orquesta debe marcar en aires lentos 3 percusiones en cada una de las cuatro partes en que se divide el compas; y preferase tambien esto, si se quiere, en acorde

combinaciones difíciles de entonaciones y valores. Recomendando eficazmente al Maestro que cuide de que el discípulo se detenga en esta lección todo el tiempo que sea necesario para reportar de ella todo el interés y utilidad que en sí encierra, sin contentarse solo con que la ejecuto bien, sino que además deberá hacerle las preguntas convenientes para que la inteligencia de la parte teórica acompañe siempre a la práctica.

Tenga presente el discípulo que el *la* último de la 4ª parte que está en clave de *sol* debe hacerse unisón con el *la* 1º de la 5ª que está en la de *fa*, sin embargo de ser esto, como se dijo anteriormente, una 8ª mas bajo que aquel, por la naturaleza de la clave.

Las palabras *stesso tempo* (el mismo tiempo) colocadas al principio de un nuevo compás, significan que el movimiento de él debe ser igual al del trozo que le ha precedido: de consiguiente en la 2ª parte que está en 12 por 8 se cuidará de que cada tres corcheas tengan la misma duración que se dio a dos en la anterior que está en compásillo, lo cual se aplicará igualmente en las partes siguientes en que se hallare.

RECOPILACION DE TODA LA 2ª PARTE.

LECCION 52. *Largo.*

Do Mayor.

Stesso tempo.

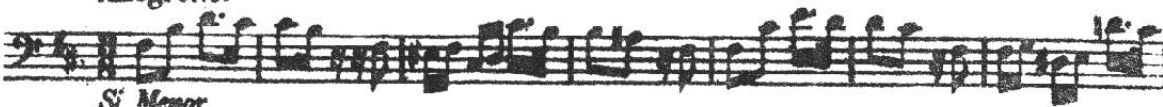
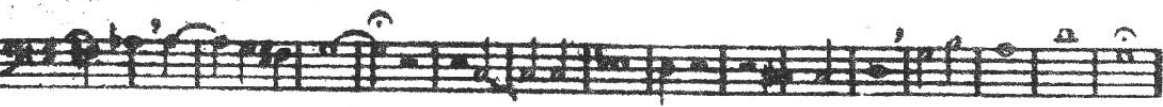
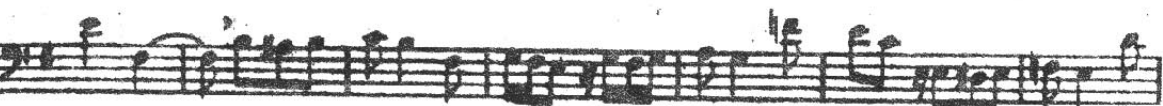
La Menor

Adagio.

Fa Mayor.

Stesso tempo.

Re Menor

Andante.*Re Mayor.**Allegretto.**Si Menor.**Allegro moderato.**Sol Mayor.**Stesso tempo.**Mi Menor.**Allegro.**Sol Menor.**Sib Mayor.*

FIN DE LA 3ª PARTE.